



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DO PORTO

Magda Peixoto Barbeita

2º Ciclo de Estudos em Estudos Literários, Culturais e Interartes

Ramo de Estudos Comparatistas e Relações Interculturais

**Uma imagem é uma imagem é uma imagem:  
as narrativas de demanda de Francisco José Viegas**

2013

Orientadora: Professora Doutora Maria de Lurdes Sampaio

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/Projeto/IPP:

Versão definitiva

*À Zi, à Rosa e ao Rui. Para a Lurdes.*

Há encontros que nos redimem  
de todos os desencontros.

# Índice

Introdução .....	1
Parte I	
<i>Primeiro andamento: Uma poética da ausência</i> .....	15
Parte II	
<i>Segundo andamento: Cartografias identitárias</i> .....	50
Parte III	
<i>Terceiro andamento: Em direção do abismo. Ou talvez não.</i> .....	97
Conclusão .....	113
Bibliografia .....	116
Anexos	
Sinopses dos romances .....	i
Entrevista a Francisco José Viegas .....	v

**Resumo:** Nesta dissertação ensaiaremos uma leitura da obra romanesca de Francisco José Viegas protagonizada pela dupla de detetives Jaime Ramos/Filipe Castanheira, nela procurando relevar uma tensão permanente entre a *vida* e a *morte*, entre a *presença* e a *ausência*, bem como o entendimento do ser humano como o único e *verdadeiro* enigma. Desta forma, iremos mostrar como o detetive em Viegas se assume como um *detetive-biógrafo*, em demanda de identidades desconhecidas que se tentam perpetuar pelo ato de contar histórias, como um *detetive-geógrafo*, cartografando essas várias identidades através da inscrição (ou não) no tempo e nos espaços, de que decorre uma identidade coletiva, e como um *biógrafo de si mesmo*, realçando como o conceito de identidade nele se perspectiva sobretudo numa dimensão existencial ou ontológica. Relevaremos, por um lado, a *presença*, ou *excesso*, traduzido, quer pela incorporação e diluição de fronteiras entre o romance e a poesia, o policial e a biografia, a literatura de viagens e o romance de guerra, quer pelo diálogo e construção interartísticos entre a literatura, a fotografia e o cinema, quer ainda pelos vários movimentos de vaivém, transferência e *des-locamentos*; e, por outro, a *ausência*, ou *vazio*, pelo pendor claramente saturnino da perda, do desencontro, do exílio, da solidão, da pulverização e da morte.

**Palavras-chave:** *biografia* – cinema – *des-locação* – fotografia – geografia – identidade – imagem – investigação – memória – policial

**Abstract:** In this dissertation we will study *Francisco José Viegas* novels lead by the detective-duo of *Jaime Ramos* and *Filipe Castanheira*. In such work a permanent strain between *life* and *death* and between *presence* and *absence* will be revealed. Also revealed will be the way human being appears as the *true* enigma. Thus we will demonstrate how the detective in *Viegas* assumes himself as: a *biographer-detective*, in the quest for unknown identities that try to outlast themselves by the act of storytelling; a *geographer-detective*, charting those several identities through the inscription (or lack of it) in time and spaces, from which a collective identity occurs; and a *self-biographer*, highlighting how in him the concept of identity assumes mainly an existential or ontological dimension. On one hand we will also reveal in his novels the *presence* or *excess* translated either through the incorporation and dilution of barriers between novel and poetry, detective fiction and biography, travel literature and war novels; whether through the inter-artistic dialog and constructions between literature, photography and cinema and also by the use of the several “shuttle” movements, transference and *dis-placements*. On the other hand we will emphasize the *absence* or *emptiness* by the clearly saturnine disposition of loss, failure to connect, exile, solitude, pulverization and death.

**Key words:** *biography* – cinema – detective fiction – *dis-placement* – geography – identity – image – memory – photography – quest

# Introdução

É sempre difícil apreendermos qualquer fenómeno literário como um todo quando dele estamos muito próximos. Falta-nos distanciamento temporal e, sobretudo, um distanciamento literário imprescindível a uma reflexão crítica o mais objetiva e abrangente possível. Relativamente às últimas décadas do século passado e primeiras deste século XXI, há, todavia, uma data comumente aceite entre os meios académicos e críticos que representa um marco e um ponto de viragem, não só na literatura portuguesa, como em todas as realidades do país: o 25 de abril de 1974. A libertação do regime salazarista que se havia prolongado durante quarenta e oito anos, o fim da guerra colonial e a dissolução de um império com mais de cinco séculos de existência irão provocar no país um *silêncio* em torno destes acontecimentos, assim como a necessidade de repensar e redimensionar a identidade portuguesa, isto é, as imagens da sua própria representação simbólica enquanto nação, e o papel de Portugal na sua relação com as ex-colónias africanas e com os seus parceiros europeus, de que a entrada na então CEE em 1986 urgia. Deste *silêncio* e desta interrogação é significativo o título de um livro de ensaios de José Cardoso Pires publicado em 1977 – *E agora, José?* –, evidenciando a expectativa e a interrogação face ao papel dos escritores nesta conjuntura, sintomas de uma *crise de identidade* que então se instalara como de uma *crise de ação*. Hoje, passados trinta e seis anos após a publicação de *E agora, José?*, sabemos que caminhos foram sendo trilhados no seio do universo romanesco português, de que iremos nesta introdução salientar três filões – o romance de guerra colonial, o romance histórico e o romance policial –, evidenciando que, apesar de se constituírem como *subespécies* autónomas,<sup>1</sup> eles estão intimamente ligados pela partilha da mesma conjuntura histórica, política e social, pela *crise de identidade* e *de ação* que neles se espelha e pela necessidade de repensar e reexaminar o presente à luz dos recentes acontecimentos ou recuando a um passado histórico mais longínquo temporalmente.

O regresso dos milhares de soldados e militares da guerra colonial à pátria, e, em alguns casos, das suas mulheres e família, traduzir-se-á na necessidade de refletir e, essencialmente, exorcizar os horrores e traumas de guerra, num movimento simultâneo de culpabilização e de luto. Daí que as manifestações literárias que tematizarão a guerra, sobretudo as das décadas de 1980 e 1990, serão sobretudo narrativas de testemunho, mas onde a dimensão individual irá ganhar contornos claramente coletivos e a narração da história se converterá na narração da História ou de uma História portuguesa. Daqui nasce, assim, um tipo específico de romance na

---

<sup>1</sup> Quanto à possibilidade de os romances que tematizam a guerra colonial constituírem uma *subespécie* do romance, veja-se a nota 81 da segunda parte.

literatura portuguesa. Da tomada de consciência deste novo tipo de literatura são significativos, como realça Roberto Vecchi em *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*, quer o “Breve roteiro da Literatura da Guerra em Portugal” de Eduardo Mayone Dias publicado no *Diário de Notícias* em 1985, onde se combina o enquadramento histórico da guerra colonial com uma literatura que o espelha, quer o projeto de João de Melo, *Os Anos da Guerra 1961-1975. Os Portugueses em África. Crónica, Ficção e História*, de 1988, que vem, sobretudo, preencher um vazio historiográfico, mas também cultural e antropológico, ao mesmo tempo que problematiza em termos críticos este tipo de literatura no seio do sistema literário português e que, nas palavras de Margarida Calafate Ribeiro, “faz parte de um sistema mais complexo de revisão do ser português” (1998: 136). Segundo Roberto Vecchi, o projeto de João de Melo

constitui um divisor de águas dos mais significativos. Não só porque nele literatura e história (...) se aliam, ou porque um papel relevante é desempenhado pelas fotografias anexas (quase «fotobiografia» relicária de um objecto tão pouco identificável como a guerra colonial (...)). Mas sobretudo porque a organização ontológica é, morfológicamente, também ontológica de um tema ainda muito esdrúxulo – o que funda um *modo* de pensar aquela literatura que se torna imprescindível (...) para o discurso crítico. (2010: 30)<sup>2</sup>

Desta forma, e face ao *silêncio* historiográfico, cultural, social e político, e à necessidade de instituir uma *memória coletiva* que não se diluísse no *esquecimento*, uma parte significativa da literatura portuguesa irá afirmar-se como arauto do traumático passado recente português, como uma via, entre outras, de refletir sobre Portugal, sobre o império português e sobre a guerra colonial, e um centro dinâmico, polarizador e catalisador da questão identitária portuguesa que “vai rever o passado para poder entrar no presente” (Ribeiro, 1998: 135). Como sublinha Vecchi, mesmo na década de 90, a historiografia “não tinha ainda começado a desmontar as narrativas de nação, conservadoras, de utilidade ambígua e oriundas da matriz do regime anterior” (2010: 25), ao passo que “a literatura por uma dinâmica própria já estava a articular um amplo trabalho arqueo-ontológico de identificação, até obsessiva, poder-se-ia dizer, do País” (*ibidem*), desempenhando, assim, *um papel vicário*.

Importa, por último, salientar ainda que a par da experiência da guerra, sob o testemunho direto, dos militares que nela participaram, ou indireto, das mulheres que os acompanharam, os romances que surgirão essencialmente nas duas décadas deste século ampliarão as suas reflexões sobre a identidade portuguesa à vida dos portugueses nas ex-colónias africanas antes e após a sua independência, e subsequentes guerras civis, ao regresso dramático dos *retornados* que tiveram

---

<sup>2</sup> Ao oferecer-nos uma pluralidade de vozes e pontos de vista pela via literária, histórica, fotográfica e testemunhal, a antologia organizada por João de Melo tem ainda a particularidade de incluir, se bem que a portuguesa seja dominante, outras vozes do lado de lá da guerra, como as dos angolanos Costa Andrade, Jofre Rocha, José Luandino Vieira, Octaviano Correia e Pepetela, dos moçambicanos Anton Simba (pseudónimo de Heliodoro Baptista) e Orlando Mendes, ou mesmo híbridas, como a do *lusó-moçambicano* António Carneiro Gonçalves.

de abandonar a sua vida e recomeçar uma *nova* num país *desconhecido*, assim como às gerações seguintes, muitas vezes nascidas em território africano.

Recuando a um passado histórico mais longínquo, os anos 80 verão também surgir no seio do universo romanesco português, depois de um declínio pelo gosto histórico nas primeiras décadas do século XX, uma *revivificação* do romance histórico e da biografia romanceada (cf. Rocha, 2012: 473), à semelhança da produção romanesca europeia e americana. Recuperando o paradigma aristotélico da estrutura narrativa ancorada num enredo com *princípio, meio e fim*, após a sua dissolução apregoada pelo *nouveau roman*, o romance histórico contemporâneo apresentará, contudo, diferenças substanciais em relação ao romance histórico tradicional que nasce no período romântico e que derivam sobretudo de uma nova conceção da História, assim como das transformações que o próprio romance foi sofrendo nas últimas décadas do século passado. A relativização de uma verdade única e universal, a auto-reflexividade presente nos comentários tecidos ao passado, as múltiplas focalizações que oferecem várias versões dos mesmos acontecimentos, a perspetivação sob o ponto de vista de personagens até então marginais ou marginalizadas pelo discurso oficial da História, problematizando o discurso historiográfico e conduzindo ao aparecimento de versões alternativas, o seu carácter crítico resultante da utilização da ironia e da paródia como processos de desconstrução e atribuição de novos significados, e, às vezes, até mesmo o apagamento do espaço e do tempo, serão evidenciados nestas manifestações literárias que Linda Hutcheon apelidará, em *A Poetics of Postmodernism*, de *metaficção historiográfica*. Por outro lado, se já no romance histórico tradicional, como salienta Fátima Marinho em *O Romance Histórico em Portugal*, estava presente a consciência de que, quer o discurso historiográfico, quer o do romance histórico, incorporavam em si uma dimensão simultaneamente *real e ficcional*, assentes na verosimilhança (cf. Marinho, 1999: 29-30), no romance histórico pós-moderno, a reconstrução e reinterpretação do passado surgem tão caóticas e complexas como o presente, para o que muito contribui a consciência de que o passado apenas nos é acessível de forma textualizada, que é já um outro texto, *figurativo, alegórico, fictício* (cf. Hutcheon, 1995: 93/143). Desta forma, mais importante que os acontecimentos históricos, sob o ponto de vista de uma reprodução *fiel* e com pendor didático, será a reflexão sobre a própria História: “O romance histórico pós-moderno torna-se, assim, não uma forma de conhecimento histórico (como os românticos o pretendiam), mas a inquirição da possibilidade de utilizar esse mesmo conhecimento de uma perspectiva epistemológica ou política” (Marinho, 1999: 39).

Em Portugal, a par do fenómeno de *reprodução* do ocorrido no campo europeu e americano, como referimos já, será precisamente esta inquirição da História e do passado português, sobretudo “[n]o rescaldo da Revolução, com o seu vertiginoso ritmo de sucessos históricos e políticos a nível nacional e internacional, com o advento de novos padrões

socioeconómicos e com a falência das grandes utopias que assinalaram o século” (Rocha, 2012: 463), que atuará como meio impulsionador à proliferação do romance histórico, possível agora após a implantação de um regime democrático de livre expressão. Como apontam Fátima Marinho e Clara Rocha, a *crise de identidade* e “a premência de uma indagação sobre os destinos colectivos, quer através da rememoração do passado, quer pela via da projecção futurante” (*ibidem*) estatuem-se enquanto causas possíveis deste crescente interesse pelo romance histórico após a Revolução de Abril, figurando-se quer como tentativas de esboçar *uma nova identidade*, quer criando “um campo favorável para a reinterpretação do passado, despido de um discurso convencional e alheio a *outras* realidades” (Marinho, 1999: 306).

À semelhança do romance histórico, depois do “período de ouro” dos anos 1950 e 1960 e após um período de estagnação, de repetição e de esgotamento de fórmulas, os anos 80 também testemunharão um *boom* do romance policial um pouco por todo o lado, em Portugal como na Europa ou na América, se bem que por motivos diversos, muito contribuindo, no caso português, a libertação de um regime ditatorial de censura.<sup>3</sup> Depois de uma década de quase silêncio relativamente ao género durante os anos conturbados da revolução (decréscimo, aliás, sentido em todas as áreas artísticas, como bem se compreende), assistimos ao aparecimento de inúmeras coleções, quer de género, quer de autor, que apostam no policial, esmagadoramente estrangeiro, mas também português, que irá surgir renovado com novos autores.<sup>4</sup> Continuando o fervor do policial dos anos 80, a década de 90 irá, contudo, trazer diferenças substanciais em termos editoriais, determinando, de certa forma, a receção do romance policial, sobretudo estrangeiro, e tentando elevar o género à “literatura maior”, oferecendo ao leitor edições cuidadas, bem traduzidas, em formato normal e ao preço de qualquer outro romance.<sup>5</sup>

Dando conta deste fenómeno, não é raro encontrarmos aqui e ali, em revistas e jornais, a referência ao *boom* do policial a partir da década de 80 e são de salientar os vários *dossiers* dedicados ao género em revistas literárias. Em 1983 surge no *JL* um *dossier* intitulado “O regresso do romance policial”, totalmente dedicado aos mestres, com especial incidência no

---

<sup>3</sup> Vários são os teóricos, assim como escritores de romance policiais, que defendem que a produção do género apenas é possível num regime democrático. A este propósito, veja-se o capítulo “Da (In) Viabilidade do Romance Policial Português” em Sampaio, 2007: 435-477.

<sup>4</sup> Merecem destaque: a coleção “Bolso Noite” da Europress criada em 1983 por Luís Campos, a primeira coleção a publicar, de forma sistemática, nomes portugueses; a “Ulmeiro Policial” que surge no ano seguinte e que, apesar da curta duração e de apenas 8 títulos publicados, parecia apostar apenas no romance policial português; e a “Caminho Policial”, que irá um pouco mais longe que as anteriores na tentativa de incentivar os autores portugueses a experimentarem o género, tendo para isso criado um prémio bienal, sendo significativo que muitos autores portugueses tenham publicado aí os seus primeiros romances policiais.

<sup>5</sup> Excluindo as coleções “Crime S. A.” (1990) da Ulisseia e a “Bolso Negro” (1992) da Puma Editora que apostarão ainda em edições mais baratas de formato bolso, a partir dos anos 90, os romances policiais irão, de facto, conhecer uma nova linha editorial com as coleções “O Fio da Navalha” da Editorial Presença (1998), “Noites Brancas” (1999) ou “Literatura ou Morte” (2002), lançadas pelas Edições Asa, “Damas do Crime” da Pergaminho (2000), “Nocturnos” da Gótica (2000) e “Policiais” da Temas e Debates (2002).



romance negro americano. Nele encontramos textos que se debruçam sobre o género, o esboço de uma cronologia do romance policial, um artigo sobre o diálogo entre o policial americano e o cinema *noir*, a apresentação de 20 autores clássicos selecionados por António Mega Ferreira e ainda a legitimação de um “género menor” através do artigo de Jorge Listopad sobre dois “clássicos policiais”, *Crime e Castigo* de Dostoiévski e *O Processo* de Kafka, e de uma colherada de Pessoa pela mão de Maria Helena Mensurado. A principal referência portuguesa que aí encontramos é Denis McShade e dá-se a conhecer ao leitor o terceiro capítulo do seu *Requiem para D. Quixote*. Todavia, a sua presença parece relevar mais da herança do romance negro americano, porque uma sua paródia e porque uma homenagem a Chandler, impondo-se o policial português ainda e mais uma vez como género estrangeiro e importado. Contudo, três anos depois, em 1986, o mesmo jornal irá oferecer-nos uma perspetiva do romance policial desta vez de cunho luso, num *dossier* precisamente intitulado “Políciais à portuguesa”, onde se dão a conhecer alguns nomes, pseudónimos, títulos e perspetivas de uma *nova geração* de escritores de romances policiais portugueses, com especial destaque para Artur Varatojo, Dennis McSchade, Luís Campos, Ross Pynn, Modesto Navarro, Mascarenhas Barreto e Clara Pinto Correia. Desta intenção são significativas as palavras que surgem na pequena apresentação do *dossier*: “não quisemos fazer a história do policial português. Esse é um «crime» para uma descoberta quase impossível. De resto, o policial português, parece, está agora nos seus primeiros (sérios) passos. Aqui ficam algumas das pistas sobre o caso policial português – e as suas diferenças” (20).<sup>6</sup> A revista *Vértice* irá também criar um espaço crítico e de debate que irá contribuir de forma determinante, quer para a divulgação do género policial, como já o fizera nos anos 40 e 50 (cf. Sampaio, 2007: 235), quer operando uma tentativa de traçar os caminhos de um policial português. É neste âmbito que se destacam “O policial português. Geografia de uma problemática” (1988) e “Por uma história do policial português” (1992) de Carlos J. F. Jorge, uma mesa-redonda sob o tema “A criação da ficção policial” (1990), onde participaram Figueiredo Jorge, Dick Haskins, Modesto Navarro, Henrique Nicolau, Fernanda Pinto Rodrigues, Eunice Cabral e Zé Pedro, “A literatura policial portuguesa e os escritores marginais” (1991) de Orlando Guerra e “O adeus à arma” (1992) de Francisco José Viegas.

Desta forma, em termos teóricos, verificamos, à semelhança do “período de ouro”, um renovar do interesse em relação ao policial, como o demonstram os vários artigos e *dossiers* referidos, mas continuam, todavia – apesar de uma investigação que se começa, ainda timidamente, a mostrar e de algumas importantes ações que têm contribuído para a sua

---

<sup>6</sup> Saliente-se que em 1989 será ainda publicado no *JL* um *dossier* a propósito da publicação do n.º 500 da *Vampiro*, “O caso do vampiro triunfante”, e, cinco anos depois, em 2004, será a vez de “Literatura Policial”. Um ano antes, em 2003, surgirá também um “Dossier Policiais” pelas mãos de José Prata e Tereza Coelho na revista *Os Meus Livros*, com especial destaque, entre outros, para as coleções de policiais a partir de fins da década de 90.

divulgação e, quiçá, despertar o seu interesse<sup>7</sup> –, a falta de estudos de largo fôlego ou académicos no território português, quer relativamente ao romance policial estrangeiro, quer ao português. Excetuam-se, evidentemente, os trabalhos pioneiros de investigação de Maria de Lurdes Sampaio *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970). Transfusões e Transferências* (2007), dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, assim como as *Aventuras Literárias de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão: da narrativa de um mistério aos mistérios de uma narrativa*, publicado dois anos antes, onde a investigadora se debruça igualmente sobre questões relacionadas com o romance policial.

Quando falamos de romance policial *português* ou *em Portugal* teremos, portanto e inevitavelmente, de falar em, pelo menos, dois momentos. O primeiro, considerado por muitos como a “época de ouro” do romance policial e para o estudo do qual é de extrema relevância a dissertação de Lurdes Sampaio acima referida, situa-se nas décadas de 50 e 60, sendo inicialmente, na década de 50, dominado pela importação e tradução de romances policiais estrangeiros, e, na década seguinte, pela tentativa de experimentação do género por uma série de autores portugueses. Todavia, como mostrou Lurdes Sampaio, estes são autores que se escondem por detrás de pseudónimos estrangeiros e que utilizam detetives ingleses ou americanos enquadrados em ambientes anglo-saxónicos, o que faz com que estejamos perante autores portugueses que escrevem policiais ingleses ou americanos, seguindo sobretudo os modelos do chamado *hardboiled*, facto que não deixa de ser curioso considerando que, quer a intensa importação por via da tradução, quer a crítica, restringiam o género policial ao modelo anglo-saxónico do romance de enigma (apesar de alguns romances de Chandler ou Hammett terem sido publicados nesta altura). Assim, tomando as propostas de Clem Robyns e de André Lefevere, de acordo com Lurdes Sampaio, em Portugal verificar-se-á uma *atitude defetiva*, a cargo dos escritores e dos agentes editoriais, de importação e apropriação de elementos estrangeiros, mas igualmente *defensiva*, pois os autores vão rejeitar o cânone imposto e enveredar pela via do modelo do *roman noir*, muito provavelmente devido à saturação de formas, à crise do racionalismo e do otimismo e à americanização da cultura europeia, por via essencialmente do cinema (cf. Sampaio, 2007: 148-158).

Será, portanto, a partir da década de 80 que aparecerá uma *nova geração* de escritores que ou assumirão a autoria ou utilizarão preferencialmente pseudónimos portugueses e cujos romances nos oferecem temas, crimes e intrigas que convocam o universo português e que irão

---

<sup>7</sup> O primeiro sinal desse interesse pelo género surge no Porto com a organização pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras do primeiro colóquio em Portugal inteiramente a si dedicado, “Encontro sobre Literatura Policial”, que teve lugar nos dias 23 e 24 de novembro de 2000, e de que resultou o volume *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial* (2001), organizado por Gonçalo Vilas-Boas e Lurdes Sampaio. Têm surgido entretanto, de forma pontual e descontínua, alguns eventos e colóquios universitários onde o policial é abordado.

ser perspectivados e desvendados por detetives igualmente lusos. No entanto, como refere Carlos J. F. Jorge com um certo pendor irónico, estas *transformações* não se estendem a toda a *nova geração*, antes são verificadas apenas numa parte da produção policial portuguesa: estas duas linhas surgem, assim, lado a lado, em romances cujos espaços e ambientes são reconhecidamente portugueses e outros que “se localizam em «Américas» e «Inglaterra» de miríficos espantos” (1988: 11). No entanto, Figueiredo Jorge realça o equilíbrio e chega mesmo a sobrevalorizar, apesar de reconhecer o mérito de alguns escritores e romances policiais *portugueses-estrangeiros*, a produção *nacionalista*. Todavia, após a fúria dos anos 80 e 90, a publicação de romances policiais diminuiu, um pouco à semelhança do ocorrido na nossa vizinha Espanha (cf. Gómez, 1990: 26) e o facto é que continuamos hoje a verificar que poucos são os autores que se dedicam ao género de forma resistente e continuada.<sup>8</sup>

Por outro lado, interessa aqui destacar que esta impressão de uma realidade portuguesa irá igualmente abrir-se, em alguns romances, a uma via de reflexão sobre a história recente de Portugal, embora essa reflexão assente, como sublinham Martin Kayman e Lurdes Sampaio, claramente numa matriz de crítica social, às vezes com laivos neo-realistas (cf. Kayman/Sampaio, 2001: 316). Neste âmbito são importantes os contributos de Frances King e a sua dissertação de licenciatura apresentada à Universidade de Birmingham em 1985, *António Modesto Navarro and the birth of the Portuguese Private Eye*, assim como a *Mémoire de Master 2* apresentada por Pierre-Michel Pranville à Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle em 2009, *Sept Romans policiers portugais révélés au bain de l'Histoire, enquêtes policières et quête d'identité: La littérature policière de Modesto Navarro (1982-2002)*, exemplificativos também de que se a produção policial em Portugal não tem suscitado um grande interesse junto da crítica portuguesa, tem despertado, todavia, a atenção de alguns olhares estrangeiros.<sup>9</sup>

Frances King, considerando Modesto Navarro como um dos pioneiros na adaptação do modelo *hardboiled*, especialmente na esteira de Hammett e Chandler, a um contexto português,

---

<sup>8</sup> Sintoma desta ausência pode ler-se na antologia *Contos Policiais* lançada em 2008 pela Porto Editora e organizada por Pedro Sena-Lino, e na qual participaram os mais diversos escritores desde Francisco José Viegas a Hélia Correia, passando por Gonçalo M. Tavares, Mário Cláudio ou Rui Zink, entre outros. Na nota introdutória, o seu propósito surge bem claro nas palavras de Sena-Lino: “É um crime, caro leitor. Um crime! A vítima somos nós, leitores portugueses, e não há dados que nos apontem para um possível assassino. É praticamente um dado unânime que a literatura portuguesa é vítima de um crime de ausência: a do policial entre a nossa ficção” (2008: 9).

<sup>9</sup> Um outro estudo que destaca a vertente de crítica social é *Gesellschaftskritik in portugiesischen Kriminaltexten*. Clara Pinto Correias Adeus, *Princesa als Anti-Detektivroman*, dissertação de mestrado apresentada por Elisabeth Dusleag em 2011 à Universidade de Viena. Em termos de investigação académica nacional, destaque-se a dissertação de mestrado *Do Escritor como Predador: Mistério e (Re)visões na Obra de Ana Teresa Pereira*, apresentada no mesmo ano por Patrícia Ferreira Mota Freitas à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde se propõe estudar a forma como a escritora dialoga com o género policial e como este género poderá estar na origem de algumas características da sua obra romanesca, embora não exclusivamente (já que o fantástico assume uma grande relevância, assim como outros discursos artísticos como o cinema, a fotografia ou a pintura), num processo que designa de *predação*. Em 2012, foi também apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa a dissertação de mestrado em tradução *Traduzir Ficção Criminal - Crime Wave de James Ellroy* por Ana Filipa Amado de Oliveira.

propõe-se analisar a trilogia publicada sob o pseudónimo de Artur Cortez, *Morte no Tejo* (publicado em 1982, mas escrito durante o ano de 1967 quando o autor se encontrava em Moçambique em plena guerra colonial), *A Morte dos Anjos* (1983) e *A Morte do Artista* (1984), à luz desta adaptação, destacando o enquadramento da história portuguesa contemporânea e um processo de “lusitanização”, embora defenda que este enquadramento sociopolítico, mais evidente nos dois últimos romances, advém sobretudo da caracterização das personagens secundárias, não havendo uma fusão com a intriga principal (cf. King, 1985: 46-53). Assim, *A Morte dos Anjos*, cuja ação se situa em 1975, convoca o período de instabilidade política e social imediatamente pós-Revolução, o golpe de Estado de 11 de março movido pelo General Spínola, o golpe militar de 25 de novembro e os vários crimes perpetrados durante essa época. Já *A Morte do Artista*, cuja ação se desenvolve em 1984, dá a ver a corrupção, a violência e a degradação da cidade lisboeta através da exploração do tema do tráfico de diamantes entre Luanda e Lisboa, com a conivência dos próprios Estados, assim como o do tráfico de droga que liga Portugal, Angola e Moçambique.

Ao contrário de Frances King, Pierre-Michel Pranville, cuja dissertação também se centra sobre Modesto Navarro, mas alargando o seu *corpus* de estudo a todos os romances protagonizados por Diplo-Artur, defende que a Revolução de Abril e as suas consequências na sociedade portuguesa se revelam muito mais do que um pano de fundo e irá mais longe na ligação entre o romance policial e a história recente portuguesa, defendendo mesmo que os romances que refletem sobre o passado recente podem ser considerados romances históricos e, nesta linha, classificando os romances de Modesto Navarro como *romances policiais históricos de interpretação*.<sup>10</sup> É precisamente o facto de Modesto Navarro seguir os modelos do romance negro americano, onde é clara a função de denúncia política e social, que permitirão a Pranville chegar a esta classificação. Diz-nos Pranville:

Tous les romans noirs sont historiques par l'importance que leur univers accorde à l'histoire sociale et politique. Cette importance est variable. Ainsi, nous pouvons distinguer deux catégories de roman noir en fonction de leur relation à l'Histoire. Il y a un roman noir du présent au plan temporel horizontal qui privilégiera les thèmes sociaux dans des textes engagés uniquement sur la base du constat social qu'ils font ou non. (...) Au Portugal, Henrique Nicolau a travaillé dans cette direction dès les années 1980. Ses romans réservent moins de place à l'Histoire politique, car il privilégie les thèmes sociaux en mettant l'accent sur la géographie urbaine et la psychologie des personnages. La seconde catégorie a un rapport avec l'Histoire d'une très grande proximité. Le passé intervenant sans cesse dans le présent, le plan temporel est vertical et des personnages référencés peuvent évoluer dans les romans. (2009: 25)

Nesta segunda categoria incluirá Pierre-Michel Pranville o autor em estudo na sua dissertação. Evidentemente que esta posição provoca muitas reservas e muitos desacordos. Todavia, o que nos

---

<sup>10</sup> De acordo com esta posição, e retomando a tipologia esboçada por T. Todorov, Pranville sugere que os romances policiais de enigma são romances policiais históricos de reconstituição, os romances *noir* de interpretação e os de suspense de subversão (cf. 2009: 17-21).

interessa aqui realçar é que Pranville irá, portanto, analisar os romances policiais de Modesto Navarro entendendo-os *au bain de l'Histoire* e as *enquêtes policières* como *quête d'identité*. De facto, como sublinham Kayman e Sampaio, nos anos 80 e 90, “[o] romance policial apresenta-se a muitos escritores (...) como uma forma que se presta à interrogação e indagação dos mistérios da sociedade portuguesa do ante e pós-25 de Abril” (2001: 317). Mas também, como sublinham os dois investigadores, como um contributo para a renovação do romance em geral.

Não iremos aqui convocar os inúmeros autores e romances onde encontramos esta linha de reflexão sobre o passado histórico recente, mas não podemos deixar de referir José Cardoso Pires que, de certa forma, é o precursor desta via e um dos mais notáveis escritores portugueses do século XX, cujos romances *O Delfim* (1968) e *Balada da Praia dos Cães* (1982) exploram esta reflexão através da utilização dos dispositivos do policial, já que a investigação ou o inquérito não se reporta apenas ao crime, mas à sociedade e realidade portuguesas sob o domínio salazarista (e, vale a pena acrescentar, ao próprio processo de escrita e de leitura). E se no primeiro, *O Delfim*, o crime (se há crime) releva do domínio do ficcional, o crime de *Balada da Praia dos Cães* baseia-se num crime real acontecido em 1960, o assassinato de um major de cavalaria que, após ter sido preso pela participação num abortado golpe militar contra o governo, fugira da prisão com a ajuda de um cabo e um médico, depois implicados no homicídio.

*Na continuação dos seus passos*,<sup>11</sup> vemos surgir a partir da década de 80 um grande número de autores da chamada “literatura elevada” que irão utilizar conscientemente os mecanismos e dispositivos do género através da experimentação de narrativas utilizando as fórmulas do policial, fenómeno que Mafalda Ferin Cunha designa sugestivamente de “A Tentação do Policial no Romance Português Contemporâneo”. No seu artigo, Mafalda Ferin Cunha irá destacar diversas características que aproximam, em maior ou menor grau, dezoito romances portugueses contemporâneos publicados entre 1980 e 2001 dos mecanismos do policial e que traduzem a *tentação* pelo género.<sup>12</sup> Entre eles é referido igualmente *Um Crime na Exposição* de Francisco

---

<sup>11</sup> Para além de *O Delfim*, recorde-se igualmente *Uma Aventura Inquietante* de José Rodrigues Miguéis (publicado em folhetim em 1934 no semanário *O Diabo* sob o pseudónimo de Van der Bosch e em livro em 1958) e *Matai-vos uns aos Outros* (1961) de Jorge Reis.

<sup>12</sup> Os romances contemplados neste ensaio são os seguintes: *Crónica dos Bons Malandros* (1980), de Mário Zambujal, *Balada da Praia dos Cães* (1982), de José Cardoso Pires, *O Rio Triste* (1982), de Fernando Namora, *Adeus, Princesa* (1985), de Clara Pinto Correia, *E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?* (1986), de Clara Pinto Correia e Mário de Carvalho, *Esta Noite Sonhei com Brueghel* (1987), de Fernanda Botelho, *Matar a Imagem* (1989) e *Num Lugar Solitário* (1996), de Ana Teresa Pereira, *Tratado das Paixões da Alma* (1990), de António Lobo Antunes, *A Casa Eterna* (1991), de Hélia Correia, *Litoral. Ara Solis* (1991), de Wanda Ramos, *Delito sem Corpo* (1996), de Ana Nobre Gusmão, *Juízo Perfeito* (1996), de Julieta Monginho, *O Defunto Elegante* (1996), de Luísa Costa Gomes e Abel Barros Baptista, *A Morte do Professor* (1998), de Hugo Santos, *Um Crime na Exposição* (1998), de Francisco José Viegas, *O Supremo Interdito* (2000), de Urbano Tavares Rodrigues e *O Último Verão na Ria Formosa* (2001), de José António Saraiva.

Martin Kayman e Lurdes Sampaio referem ainda *O Enigma da Árvore Enamorada. Divertimento em forma de novela quase policial* (1980), de José Gomes Ferreira, *Eugénia e Silvina* (1986) e *Aquário e Sagitário* (1995), de

José Viegas, romance assumido claramente pela ensaísta como policial, mas que ultrapassa os limites desta classificação. Será, pois, sobre o aparecimento de Francisco José Viegas na cena literária dos anos 80 e 90 que nos iremos debruçar agora e apresentar, de seguida, os contornos desta dissertação.

Francisco José Viegas, escritor, editor na Quetzal e diretor da revista *Ler*, foi professor universitário, jornalista, diretor da Casa Fernando Pessoa, das revistas *Grande Reportagem* e *Gazeta dos Desportos* e Secretário de Estado da Cultura do XIX Governo Constitucional. É uma personalidade conhecida em Portugal e pelos portugueses, sobretudo pela sua faceta jornalística, tendo colaborado com um sem-número de jornais e revistas em diversos domínios, pelos vários programas televisivos e radiofónicos de divulgação literária (*Escrita em Dia*, *Ler para Crer*, *Livro Aberto* ou *Um Café no Majestic*), e pela participação em inúmeros eventos literários, quer como editor, quer como escritor. Estreia-se na cena literária enquanto poeta em 1978 com *O Verão e Depois* e enquanto romancista em 1987 com *Regresso por Rio*. *Imaginações para uma novela*, e, desde então, tem publicado inúmeras obras que cobrem, para além da poesia e do romance, diversas outras vertentes como teatro, viagens, guias, crónicas, entre outros. No campo do romance, as onze obras até agora publicadas – o já mencionado *Regresso por um Rio* (1987), *Crime em Ponta Delgada* (1989), *Morte no Estádio* (1991), *As Duas Águas do Mar* (1992), *Um Céu Demasiado Azul* (1995), *Um Crime na Exposição* (1998), *Um Crime Capital* (2001), *Lourenço Marques* (2002), *Longe de Manaus* (2005), *O Mar em Casablanca* (2009) e *O Colecionador de Erva* (2013) – são romances que utilizam os dispositivos do policial (ainda que no primeiro de uma forma muito velada) e, em nove deles, os detetives da Polícia Judiciária, Jaime Ramos e Filipe Castanheira, são os protagonistas, ora juntos ora separados. Alguns destes romances foram também publicados no Brasil e já se contam igualmente algumas traduções para a língua alemã, francesa, italiana e checa.

Em 1992, Maria Teresa Horta, em entrevista ao escritor, considerava que Francisco José Viegas “é o melhor romancista surgido nestes últimos tempos na literatura portuguesa” (2) e que o romance *As Duas Águas do Mar*, publicado nesse ano, vinha sublinhar o seu talento literário; em dezembro de 2009, no *JL*, Miguel Real referia-se a Jaime Ramos como a personagem mais consistente da década da literatura portuguesa e, mais recentemente, em *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, não se coíbe de afirmar que “[à] entrada do século XXI, as 450 páginas de *Longe de Manaus* (...) constituem um dos mais belos, líricos e fundos retratos

---

Agustina Bessa-Luís. Isabel Allegro Magalhães e Carlos Quiroga escreveram também sobre a dimensão policial em Agustina e Orlando Grossege em *O ano da morte de Ricardo Reis* de José Saramago.

ficcionados de um essencial modo de ser português” (2012:121), acrescentando que, “por via do seu conteúdo, pode ser lecionado um curso inteiro de Literatura Portuguesa Contemporânea” (*ibidem*). Em 2006, a atribuição do prémio romance pela Associação Portuguesa de Escritores a *Longe de Manaus* constituía já o justo reconhecimento público desta obra. E, homenagem ímpar, foi o gesto de valter hugo mãe ao incorporar no seu romance *a máquina de fazer espanhóis* (2010) as personagens Jaime Ramos e Isaltino de Jesus. No entanto, em Portugal, não obstante algumas recensões críticas e breves artigos jornalísticos, continua a merecer pouca atenção por parte de uma crítica mais especializada, ao contrário, curiosamente, do que tem acontecido *lá fora*, já que tem vindo a ser descoberto e objeto de estudo por parte de alguns investigadores universitários.<sup>13</sup>

Em quase todas as entrevistas, para não dizermos todas, são indagadas as causas que motivaram o autor a dedicar-se ao género policial e em todas elas a resposta mantém-se ao longo dos anos: a forma como o género lida com a morte, com o desaparecimento, com o mistério, com a demanda, com os abismos que habitam cada um de nós – “toda a nossa vida cabe nesse modelo” (2007a), diz-nos em entrevista a *O Primeiro de Janeiro* –, afirmando sempre que, em certa medida, *toda a literatura é policial*, porque os problemas centrais do género estão presentes em toda a literatura. De facto, a obsessão pela morte que encontramos já no seu primeiro romance, *Regresso por um Rio*, uma história com *fantasmas* e *aparições* que emergem de uma série de mortes misteriosas e inexplicáveis no rio, parece-nos determinante no despertar de Viegas para o romance policial, funcionando como a força motriz e uma espécie de obsessão pura, embora, como veremos, essa obsessão pela morte seja igualmente traduzida por uma obsessão pela vida, num jogo de tensões, entrelaçamentos e co-existências entre ambas, da morte que advém da vida e da vida que emerge da morte. Na verdade, desde cedo se torna claro que o que se pretende nas investigações dos dois detetives, mais do que a (re)construção dos crimes e a descoberta do culpado, é a elaboração da *biografia* dos mortos e a (re)descoberta da sua própria vida. A demanda a que os detetives se entregam é, portanto, uma demanda da vida através da morte destes *fantasmas* que os assombram, o que nos indica, desde já, um desvio ou afastamento, quer dos modelos da *Golden Age*, quer do *hardboiled*. O eixo vida-morte e o abismo que nelas habita e as separa afigura-se-nos, portanto, fundamental para a interpretação da sua obra e será, por isso, um eixo essencial nesta dissertação, quer na primeira parte, onde nos debruçaremos sobre a demanda da história da vida e da morte e, por extensão, da história do crime, a que o

---

<sup>13</sup> No Brasil, Adenize Franco tem publicado alguns artigos que contemplam os romances do autor, nomeadamente *A Luz do Índico* (título com que foi publicado neste país o romance *Lourenço Marques*), *Longe de Manaus* e *O Mar em Casablanca*, e encontra-se em fase de elaboração da sua dissertação de doutoramento, sob o título de *Literatura e resistência em tempos de globalização: a ficção contemporânea de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas*. Também Mário César Lugarinho, Paul de Castro e Pierre-Michel Pranville publicaram já um ensaio onde se debruçam sobre alguns aspetos da sua obra romanesca.

detetive se entrega, quer na segunda e terceira partes, onde focaremos a demanda de si, das personagens e do próprio detetive. Por outro lado, como veremos também, ao tentar (re)construir a história da vida dos mortos, o detetive em Viegas assume-se claramente como um *detetive-biógrafo*, em demanda de identidades desconhecidas, operando ao mesmo tempo um movimento de *des-locação* espacial, que o irá revelar igualmente como um *detetive-geógrafo*, mas também temporal, que o obrigará a infletir sobre o presente e o passado recente da história de Portugal. Desta forma, e como tentaremos mostrar ao longo de três andamentos, as várias identidades individuais, a que nos dedicaremos na primeira parte, ganharão contornos coletivos e participarão igualmente na configuração de uma identidade, a portuguesa, como tentaremos demonstrar ao longo da segunda parte deste trabalho. Por último, na terceira parte, focando-nos na figura de Jaime Ramos enquanto *biógrafo de si próprio*, relevaremos, não obstante uma configuração coletiva, que o conceito de identidade em Viegas se perspetiva sobretudo numa dimensão existencial ou ontológica.

Viegas encontra igualmente no modelo policial um modelo de narrativa que lhe permite contar histórias com *princípio, meio e fim*, uma das possíveis causas que estão na origem do *boom* do romance policial um pouco por toda a parte, aqui em Portugal, como no resto da Europa, na América do Norte ou na Latina, muito devedora de uma *crise do romance* que se fez sentir nos anos precedentes. Citemos uma passagem, entre inúmeras possíveis, de um artigo seu, “O Imaginário do Romance Policial”, onde o policial é acentuado precisamente como um modelo narrativo e, sobretudo, como *a narrativa das narrativas* e como agente potenciador de renovação do romance *tout court*:

O policial não é só um género, nem é só um modelo que se pode repetir infinitamente à maneira da gramática, tal como Chomsky a concebia, como uma espécie de máquina geradora de enunciados infinitos, desde que houvesse regras, desde que essas regras fossem conhecidas dos falantes e dos ouvintes, e desde que houvesse uma adequação textual mínima, isto é, desde que houvesse um contexto. O policial é, ele mesmo, uma categoria, institui-se como um modo de interpretar a própria arte de contar histórias e de as problematizar. (...)

Deste modo, a literatura policial acabou, à sua maneira, por constituir aquilo que designaria como uma espécie de reduto da arte narrativa pura. Isto é, de reduto do romance como arte de contar uma história. E a ficção geral, hoje em dia, não escapa às marcas que o policial arrecadou para elaborar os seus truques, as suas matemáticas, as suas geometrias, os seus silêncios e a sua arte de criar o *suspense*. Quer nas suas formas mais cristalizadas, quer nas suas formas ingénuas, o policial deixa de existir como tal, como género à parte. (1999: 171/173)

Ao referir-se à diluição de fronteiras entre o romance policial e o romance em si, mecanismo recorrente no romance policial contemporâneo, como aliás sublinha Jochen Vogt que inicia um seu recente ensaio precisamente com o subtítulo “Como o policial se tornou romance” (cf. 2012: 169-174), Viegas reflete igualmente o que se passa com os seus próprios romances. De facto, não é raro encontrarmos aqui e ali referências à diluição do policial nos seus romances,



*classificados* como romances *pseudopoliciais* (cf. Mellid-Franco, 1989), *de introspeção* ou de *investigação introspectiva* (cf. Mendonça, 1996), *entre o romance policial e o romance poético*, como se lhes refere o seu editor, Manuel Alberto Valente, *entre o romance policial e o romance de costumes* (cf. Real, 2012: 124), na linha de um *romance policial mediterrâneo*, pela aproximação a Manuel Vázquez Montalbán e Andrea Camilleri (cf. Mesplède, 2007) ou mesmo como um subgénero luso do policial, o *romance policial melancólico* (cf. Pranville, 2009: 127). Todas estas designações nos dão conta de que, se os romances de F. J. Viegas se inscrevem claramente na matriz do romance policial, essa matriz diverge dos modelos a que nos fomos habituando, divergência para a qual também contribui, e de forma substancial, a sua capacidade de invenção de um género *espartilhado*. Neste ponto, é impossível não nos ocorrer o aviso aos leitores que prefigura o romance *Longe de Manaus*, afirmando simultaneamente a inscrição num género e a transgressão ou desconstrução do mesmo – *Um romance policial, como se sabe, tem as suas regras. Este não tem.* – e que parece estabelecer uma réplica ao ensaísta e pensador búlgaro Tzvetan Todorov de “Typologie du roman policier”, realçando a capacidade de renovação de um género *normativo* que não transgride as regras e a elas se conforma.<sup>14</sup> Nesta linha de pensamento, e porque não consideramos o género policial um “género menor”, de acordo com Chandler, passaremos a designar os romances policiais de Viegas como *romances policiais*, em itálico, para neles destacar a tradição e a inovação, a norma e a transgressão, o pré-texto e o pretexto, a narrativa e a poesia.

Inscribendo o escritor numa *tradição* literária “elevada” e numa identidade cultural comum, Miguel Real sintetiza desta forma a produção narrativa de Viegas, dando-nos conta dos diversos fios que entretecem a sua obra:

Francisco José Viegas enceta um caminho ficcional que escapa às classificações habituais sobre o romance português atual, transversalizando géneros literários e cruzando, num universo simbólico singular, o policial com a narrativa lírica, o drama expressivo da existência, à Raul Brandão, com a melancolia célica sobre o sentido da vida, à Lobo Antunes, a descrição do realismo comezinho da vida de

<sup>14</sup> A este propósito, veja-se o ensaio de Teresa Botelho que se debruça sobre a produção afro-americana do romance policial que irá subverter os modelos do *hardboiled* sob o ponto de vista racial/étnico e das vozes minoritárias. Note-se, igualmente, que alguns estudos têm abordado o romance policial sob o ponto de vista do género (feminista, *gay*, lésbico). Curiosamente, não podemos deixar de observar no romance policial contemporâneo vários fenómenos muito semelhantes aos ocorridos com o romance histórico pós-moderno que abordámos já, e que não são senão sintomas de uma época pós-modernista que se reflete em vários campos e áreas. Aliás, como salienta Jochen Vogt, o romance policial e o romance histórico, nascidos ambos em Inglaterra e no século XIX, “têm que ser vistos quanto ao conteúdo e à estrutura como complementares um em relação ao outro” (2012: 174) e Adriana Bebianio refere-se ao romance policial histórico como um “híbrido particularmente feliz”, destacando a sua situação de fronteira que permite a problematização do conhecimento, assim como da representação do real e da história (ver Bebianio, 2001). Também Maria Alzira Seixo salienta que o pós-modernismo

montre d’ailleurs une préférence claire pour le roman de l’Histoire (où cette même Histoire est corrigée, ou du moins regardée selon des perspectives qui peuvent ébranler sa vision officielle) et pour le roman à énigme, en particulier le roman policier, genres où la description est toujours porteuse d’un sens (c’est à dire, où les unités descriptives sont toujours des embryons de récits), mais pour l’éluder (c’est à dire, que dans cette description, la récit aura difficilement lieu). (1991: 310)

Estes diversos fios que vão indicando caminhos vários a percorrer – e que muito contribuem para a leitura dos seus romances como romances em si e muitas vezes nos fazem esquecer, a nós leitores, a dimensão policial – serão também objeto de leitura ao longo desta dissertação. Por outro lado, dando conta da dimensão imagética e poética da narrativa de Viegas, e convocando as palavras de Gaston Bachelard de que “[I]a mort est d’abord une image, elle reste une image” (1965: 312), também a *imagem* – enquanto *fantasma* e *imaginação* –, e os seus vários contornos e aceções, irá constituir o enquadramento transversal a este trabalho, da imagem poética à imagem fotográfica, da imagem cinematográfica à imagem-pensamento, da imagem tornada paisagem à imagem tornada identidade.

Por último, resta-nos relevar que tentaremos ensaiar aqui *uma leitura* da obra romanesca de F. J. Viegas protagonizada pela dupla Jaime Ramos/Filipe Castanheira à luz do que *foi sendo dito* de forma esporádica e assistemática em artigos esparsos (e escassos), das próprias palavras do autor enquanto escritor e ensaísta do género, e, sobretudo, daquilo que *ainda não foi dito*.<sup>15</sup> Precisamente por isso, por se tratar de um estudo que se pretende de maior fôlego, optámos por lançar várias pistas de análise e interpretação que nos dessem conta de uma imagem panorâmica do conjunto do seu universo romanesco – para a qual contribui uma narrativa em série que se abre, portanto, a novas possibilidades ao estabelecer um *continuum* –, tentando não descurar ao mesmo tempo uma discussão detalhada e minuciosa num movimento de *zoom*.

---

<sup>15</sup> Excluiremos do nosso *corpus*, apesar de serem objeto de uma nota ou outra, os romances *Um Crime na Exposição* e *Um Crime Capital*, por um lado, por uma questão de economia e porque refletem as mesmas questões levantadas pelos outros romances, e, não obstante o que acabámos de afirmar, por outro, porque evidenciam uma estrutura que os afasta deles que pensamos estar relacionada com a sua própria produção, em jeito de *divertimento* (note-se que *Divertimento* figura como subtítulo do primeiro romance), e publicação, uma vez que ambos foram primeiramente publicados em folhetim, o primeiro no *Diário de Notícias* e o segundo no *Jornal de Notícias*. Também o último romance até agora publicado, *O Colecionador de Erva*, não será objeto de estudo direto pela proximidade temporal da elaboração desta dissertação e, essencialmente, porque nos parece abrir um *novo ciclo* na produção policial do autor (assim como *O Mar em Casablanca* parece fechar um *primeiro ciclo*), embora tenhamos de salvaguardar que este *novo ciclo* está em aberto, assim como a nossa posição.

Uma vez que optámos por não fazer aqui um resumo dos romances em estudo, incluiremos as sinopses dos romances em anexo e no fim desta dissertação, caso o leitor não esteja familiarizado com o seu universo narrativo. Segue-se-lhes, igualmente, uma entrevista ao autor por nós conduzida.

# Parte I

## *Primeiro andamento: Uma poética da ausência*

Ficavas para trás. Fiquei para trás  
algumas vezes, observando como a tarde morria  
depois dos funerais e eu tinha de seguir pela vida fora  
acrescentando ausências sobre ausências.

F. J. Viegas, *Se me movesse o amor*

No romance policial clássico tudo começa pelo crime. Ou melhor, tudo começa pela *morte*. Ou melhor ainda, tudo começa pelo fim. E é precisamente o facto de começar pelo fim que faz com que este género tenha uma estrutura muito peculiar, uma estrutura que pretende tornar explícita a própria estrutura, cabendo ao detetive a função de assegurar a narração cujos fios se perderam. O romance policial é, de acordo com Umberto Eco, “a Poética reduzida às suas coordenadas essenciais, uma sequência de acontecimentos (pragmata), de que se perderam os fios condutores, e o enredo conta-nos o modo como os reconstrói o detective” (2003: 252).

A estrutura do romance clássico dedutivo é, pois, como demonstrou Tzvetan Todorov em “Typologie du roman policier”, caracterizada pela dualidade, já que o romance de enigma contém em si não uma, mas duas histórias – a história do crime e a história do inquérito. A história do crime é anterior à história da investigação e, apesar de “pouca coisa” nesta se passar, irá ocupar quase a totalidade do romance e será uma espécie de “lenta aprendizagem”. A deteção existe então no romance clássico dedutivo *in praesentia*, para revelar ou concretizar a história do crime, *in absentia*, o que faz deste tipo de estrutura, como refere Peter Brooks em *Reading for the Plot*, uma espécie de *narrativa das narrativas* (cf. 1992: 25), a intriga descarnada que se busca a si mesma, tentando reconstituir os seus músculos, as suas veias, o seu sangue, já que a história do inquérito revela a própria estrutura da narrativa, consistindo na explicitação de como essa mesma narrativa se pode processar, de como esse mesmo livro é escrito.<sup>16</sup> Além disso, ao repetir os passos do criminoso, o detetive mais não faz do que consumir um ato que qualquer narrativa pretende, já que toda a narrativa se assume como uma repetição de algo que já aconteceu: “the detective repeat, go over again, the ground that has been covered by his predecessor, the criminal” (Brooks, 1992: 24). Ora, sendo a história da investigação uma repetição dos passos da

---

<sup>16</sup> Desta forma, segundo T. Todorov, a história do crime corresponde, de acordo com a terminologia formalista, à “fabula” e a história do inquérito ao “assunto”.

história do crime, a sua principal preocupação é a de reconstituição do passado, operando, por isso, segundo um movimento retrospectivo. Caberá ao detetive resgatar o passado ausente, todavia presente sob a forma de reminiscências, restos e rastros,<sup>17</sup> imprimindo-lhe um sentido total, uma história e, portanto, uma presença, através da sua narração. O romance policial clássico abrirá, pois, com uma metáfora inicial que encerra o mistério do crime e que será desmontada através de um processo metonímico que permitirá aceder aos meandros e enleios que a encerram (cf. Brooks, 1992: 26-27). Assim, ao mesmo tempo que representa precisamente “a história do livro”, instaura igualmente, como Jorge Luis Borges realçou, um modo de ler, ao criar *um tipo especial de leitor*, “un lecteur incrédule, soupçonneux d’un soupçon très spécial” (1983: 291).

Por outro lado, este movimento retrospectivo surge também como uma forma de fornecer uma ordem ao mundo, de hierarquizar e compreender as causas que estão por detrás dos efeitos.<sup>18</sup> No prefácio ao ensaio acima referido, Peter Brooks, retomando e alargando à narrativa em geral a ideia de Borges do policial como modo de ler, refere-se ao enredo como forma de organizar e interpretar o mundo: “narratives texts themselves appear to represent and reflect on their plots. Most viable works of literature tell us something about how they are to be read, guide us toward the conditions of their interpretation” (1992: xii). De igual modo, nos *romances policiais* de F. J. Viegas, será a forma como a deteção irá ser feita que operará como uma tentativa de fornecer uma ordem ao mundo, mas cujos resultados se traduzirão, como veremos, numa (in)compreensão desse mesmo mundo, precisamente porque a natureza humana – e a morte –, encerra em si segredos, impulsos e tensões insondáveis e para além da compreensão humana.

Em Francisco José Viegas, como apontámos na introdução a este trabalho, se a lógica interna dos seus romances se constrói, tal como nos romances policiais clássicos, em torno de uma poética da ausência, diferentemente da estrutura típica destes, mais do que a história do crime – e, poderíamos dizer, da morte –, o que se pretende resgatar é a história da vida,volvendo-se, no entanto, e como veremos, ambas numa e noutra. Logo no primeiro romance, *Crime em Ponta Delgada*, esta *des-locação* é anotada por Filipe Castanheira, o detetive que aí surge, que nos adverte para a *claridade* do crime por oposição à *obscuridade* da vida:

«Misteriosamente assassinado», assim foi como o locutor se apresentou diante das câmaras. Misteriosamente assassinado. Nada de mais ridículo. Nunca se é misteriosamente assassinado. É-se claramente assassinado, ou não há assassinio. O assassinio resulta de um corpo sem vida. Vira já alguns.

---

<sup>17</sup> Como salienta Roberto Vecchi, “[o] próprio termo resto apoia-se numa dupla etimologia que raia a contradição, significando simultaneamente perda, falta, ausência, abandono e permanência, resistência” (2010: 44).

<sup>18</sup> No romance negro americano, e porque parte das causas para os efeitos, este sentimento de ordem no mundo não sobrevive, o que sobrevive nele é o caos.

(...) Mas nada de especial. Nada de mais. Por isso, o assassinio não cabia em nenhuma categoria de nenhum mistério. O assassinio é claro de mais. (Viegas, 1989: 53-54)

Os mortos são personagens fundamentais, mas em ausência. Em alguns romances, o leitor ainda convive com eles, mas por breves e escassos momentos, pois depressa deixam de existir e a única coisa que os corporiza é o seu cadáver ou a simples memória de um corpo e uma identidade que se perderam. O detetive partirá então em demanda do vazio provocado pela morte, em demanda de vidas interrompidas que se pretendem perpetuar, resgatando-as do esquecimento e do desaparecimento, e imprimindo-lhes uma identidade que as salve do anonimato, porque “[s]omos muito iguais depois de mortos, muito iguais” (Viegas, 1992: 97). Por isso, o detetive em Viegas assume em todos os romances o papel de *biógrafo* e cada romance é também uma *biografia* de uma personagem: a de António Gomes Jardim em *Crime em Ponta Delgada*, a de um famoso jogador de futebol em *Morte no Estádio*, a de Rui Pedro Martim da Luz em *As Duas Águas do Mar*, a de João Alves Lopes em *Um Céu Demasiado Azul*, a de Álvaro Severiano Furtado em *Longe de Manaus*, a de Adelino José Fontoura em *O Mar em Casablanca*.<sup>19</sup>

Evidentemente que tomamos aqui *biografia* enquanto narrativa que segue um modelo de construção biográfica, por oposição a *biografia* enquanto género autónomo<sup>20</sup> – embora devamos ressalvar que este é um género esquivo, híbrido e proteico, cujas fronteiras não são facilmente delimitadas, e que escapa, portanto, a uma classificação ou definição consistentes, como demonstrou Adriana Bebiano na sua dissertação de doutoramento intitulada *Biografias romanceadas: a história contada como delírio*. Na verdade, se a primeira constrói a *biografia* de uma personagem fictícia, a segunda implica a existência histórica da personagem/pessoa biografada. No entanto, se considerarmos que o romance policial se inscreve numa matriz realista – mesmo sabendo que esse realismo é sempre do domínio do ficcional –, o estabelecimento de um paralelismo entre a *biografia* ou a *biografia* romanceada e a *biografia* enquanto modelo de construção que encontramos nos romances de Viegas aponta-nos algumas estratégias e mecanismos comuns, podendo, portanto, revelar-se bastante útil ao iluminar determinadas questões, e a ele recorreremos ao longo desta dissertação sempre que considerarmos pertinente.

Desde logo, gostaríamos de começar por salientar que o trabalho do detetive, tal como o do biógrafo, é igualmente de deteção de vestígios, de recolha e recolção de fragmentos, de pedaços de vida corporizados em fotografias, molduras, cartas, documentos, testemunhos, que o ajudem a

---

<sup>19</sup> Devemos, no entanto, advertir que esta *tese* não é válida, quer para *Um Crime na Exposição*, quer para *Um Crime Capital*, que adotam, até pelas circunstâncias em que foram criados, como vimos na introdução, outras estratégias de narração, mais próximas do romance policial clássico *a la clef* e como *divertimento*, e que as afastam da *biografia*. O mesmo se verifica no último romance publicado, *O Colecionador de Erva*, um romance onde o processo de investigação, quer das *biografias*, quer dos crimes, se esfuma e desfaz como poeira, acompanhando o próprio processo de desvanecimento do detetive Jaime Ramos.

<sup>20</sup> Esta diferença será doravante marcada através da utilização de itálico.

traçar uma biografia, um trabalho aqui entendido como *craft* ou do domínio da técnica (cf. Bebiano, 2003: 114-125). No entanto, o detetive em Viegas é um *biógrafo* singular, um *biógrafo* que persegue o que não se revela numa biografia, invadindo a intimidade, violando a privacidade, desvendando segredos escondidos, como “um intruso nas memórias familiares e nas biografias de cidadãos exemplares que vivem na Foz do Douro e podem arrumar o seu passado em arquivos silenciosos, desconhecidos dos outros, gavetas que deslizam sem ruído, guardando segredos, coisas que não se escrevem numa biografia” (Viegas, 2005: 394). Inúmeros exemplos poderíamos convocar de passagens dos romances que afloram e refletem sobre estas questões, entre as quais gostaríamos de destacar o oitavo capítulo de *Longe de Manaus*, um capítulo de um grande lirismo narrativo inteiramente dedicado à liberdade dos cidadãos, expressão que surge, aliás, como um refrão, diversas vezes repetida, e onde a figura do detetive surge como a de um *voyeur*, num misto de repugnância e prazer.

Por outro lado, se o *biógrafo* traça a história da vida de alguém que admira ou que se notabilizou e sobressaiu entre a massa anónima, positiva ou negativamente, o detetive de Viegas traça *biografias* de anónimos sobre os quais nada sabe, a não ser os cadáveres e as respetivas autópsias, de pessoas que não escolheu *biografar*. Ele limita-se, apenas, a cumprir as suas obrigações enquanto investigador da Polícia Judiciária.

Note-se, mais uma vez, que se estas duas características nos poderiam levar a pensar num afastamento da biografia, vale a pena considerar, como salientou Adriana Bebiano, que se há um denominador comum entre a biografia “pura” e a biografia “ficcionalizada” ou “romanceada” – o facto de ambas se centrarem em “histórias de heróis, de personagens ‘bigger than life’, aparentemente uma condição *sine qua non* para se ser material de ‘vida’ ou de vida romanceada” (2003: 125) –, “[a]o longo da evolução do género por todo o século XX, este é justamente um dos aspectos que mudou” (*ibidem*), através da *humanização do herói*, da exposição dos aspetos íntimos, mais obscuros ou mesmo patológicos do biografado (via uma “hate” ou “Judas biography”), de onde ressaltam o *voyeurismo* atribuído quer ao *biógrafo* quer ao seu leitor (cf. 2003: 129-131), da convocação de personalidades que até então tinham tido um papel marginal na (re)escrita da história (como é o caso das mulheres, por exemplo), e da própria importância que o domínio privado vai adquirindo na historiografia, e onde as questões do desvendamento de segredos e mistérios, do direito à informação e da violação da privacidade ganham contornos cada vez mais visíveis e, também, cada vez mais problemáticos.

Por outro lado ainda, releve-se que Adriano Bebiano indica precisamente como *antepassados* da biografia “pura” e da biografia “romanceada” “as hagiografias, do lado da família do ‘romance’, e as biografias de criminosos, do lado da família do *novel*/romance” (2003:

125),<sup>21</sup> não podendo nós deixar de assinalar aqui uma estreita ligação entre o romance policial em geral, e de F.J. Viegas em particular, e as biografias romanceadas, para as quais, como iremos constatar mais à frente neste andamento, as *biografias* dos romances deste escritor remetem, mais do que propriamente as biografias “puras”. O desvendamento de um ou vários mistérios é outra característica que aproxima estes dois géneros, e, se considerarmos que “são raras as biografias de pessoas ainda vivas” (*idem*: 139), e que, como refere Bebiano retomando as palavras de Orlando Grossege, “cada biografia é, em princípio, um acto necrológico” (*ibidem*), mais um vínculo podemos estabelecer entre biografia ou biografia romanceada e o romance policial.

Todavia, como acima referimos, se o cadáver e respetiva autópsia constituem o ponto de partida através do qual o detetive em Viegas inicia a sua *biografia*, a verdade é que as autópsias dizem muito pouco e os cadáveres nada ou pouco dizem.<sup>22</sup> São apenas corpos vazios ou esvaziados de cadáveres que reclamam o seu corpo, a história da sua vida. Por isso, apesar de as autópsias constituírem, às vezes, objeto de longas descrições e apesar dos cadáveres que assomam por vezes, a *biografia* que se procura resgatar não é a dos corpos-cadáveres, mas de outros corpos, *ressuscitados*, que se soltam *de fotografias antigas, de palavras ao acaso, de imagens a preto e branco*, porque da morte, salienta Fernando Catroga em “O culto dos mortos como uma poética da ausência”, “só poderemos reconhecer a sua semiótica, os discursos tanatológicos serão sempre uma fala de (e sobre) os vivos” (2010: 78). Atentemos na seguinte passagem textual:

o valor de um corpo abandonado no chão, depois de assassinado, era relativo. Vira alguns. Não diria muitos, mas alguns. Corpos disformes e corpos tranquilos onde se alojara o segredo da sua morte ou se revelava o segredo da sua morte, e em ambos os casos o aspecto desses corpos não era agradável. Pensava neles apenas como corpos, corpos abandonados depois de mortos, qualquer coisa onde antes habitaram rostos, coisas vulgares, abandonadas de facto. Para ele, esses corpos deixavam de ter rostos, não passavam de um dado que poderia registar, descrever, acrescentar-lhes uma história, uma biografia – mas uma biografia que não tinha nada a ver com aqueles corpos, mas com outros que se soltavam, quase ressuscitados, de fotografias antigas, de palavras ao acaso, recolhidas por sorte do seu próprio destino de inquiridor, de imagens a preto e branco, como é sempre a memória. (Viegas, 1991: 14-15)

Como podemos depreender do monólogo interior de Filipe Castanheira acima transcrito, à imagem do corpo-cadáver sobrepõe-se a imagem do corpo-fotografia, à imagem do corpo-morte sobrepõe-se a do corpo-vida. Todavia, serão sempre imagens-obsessão de corpos de sombra e de luz, de espectros que o detetive persegue e busca contínua e obsessivamente ao longo da sua vida e da vida dos outros, como uma assombração. Desta forma, a pele do jogador de futebol de *Morte*

---

<sup>21</sup> Note-se que as *biografias de criminosos*, inicialmente registadas no “Tyburn Calendar” e, posteriormente, a partir de 1773, compiladas sob o nome de “The Newgate Calendar”, são mesmo equacionadas como antecessoras do romance policial como sugerem Adriana Bebiano (cf. 2003: 344-345) ou Stephen Knight (cf. 2004: 3-9).

<sup>22</sup> Com exceção de *Morte no Estádio* em que a autópsia irá revelar o que o famoso jogador de futebol havia jantado, levando o detetive a suspeitar que não tinha jantado sozinho, assim como vestígios de uma relação sexual recente, aliás, tal como a de João Alves Lopes em *Um Céu Demasiado Azul*.

no *Estádio* que se apreende não é a do cadáver, mas de uma fotografia que recorda as férias passadas no Algarve (cf. Viegas, 1991: 161), a imagem dos cabelos surpreendentemente lisos de Rita Calado Gomes é a que advém de uma fotografia retirada de uma carteirinha de couro (cf. Viegas, 1992: 46), o rosto de Álvaro Severiano Furtado que Jaime Ramos recorda é o rosto roubado aos arquivos, a um passaporte usado (cf. Viegas, 2005: 291). De igual forma, em *Um Céu Demasiado Azul*, lemos esta não identificação entre o corpo-morte e o corpo-vida através de Jaime Ramos: na morgue, perante o cadáver de João Alves Lopes, ele “não saberia dizer, à primeira vista, se um e outro eram o mesmo, mas suspeitava de que entre as duas identidades teria de haver uma distância maior que aquela que separa o mundo dos vivos do mundo dos mortos” (Viegas, 1995: 9). O detetive em Viegas tem consciência de que há um imenso abismo entre a vida e a morte, e, sobretudo, que “uma biografia não se estabelece entre o nascimento e a morte de alguém, e que a morte, muitas vezes, é o início da verdadeira história que vem a interessar para essa biografia” (Viegas, 1991: 16). É esse espaço vazio, esse intervalo de vida que surge como *um mar infinito*, que deve por ele ser preenchido:

porque é o mar que aparece permanentemente nos sonhos – o mar e o medo, um medo grandioso como a vida toda que desaparece em cada cadáver que alguém cataloga. Há um mar infinito que rompe pelas esteiras da morgue, um mar infinito que entra pelas janelas da casa, um mar infinito na voz da cidade, a esta hora, a todas as horas. (Viegas, 1992: 62)

Se é certo que a morte, e especialmente a morte provocada e antecipada pelo assassinio, transporta sempre consigo uma imagem ao mesmo tempo surpreendente e violenta, em Viegas permanecerá apenas a surpresa da morte que vem, de forma imprevista e abrupta, interromper a vida. A morte é sobretudo encarada, nos seus romances, numa perspetiva existencial, a da relação entre o homem e o tempo e a consciência da sua mortalidade.

Por outro lado, se em quase todos os romances o local do crime ocorre em espaços exteriores – António Gomes Jardim é assassinado numa curva de estrada, a seguir à praia do Pópulo, o famoso jogador do Futebol Clube do Porto é morto a tiro à saída de um bar na Foz, o Bonaparte, Rita Calado Gomes e Rui Pedro Martim da Luz são ambos encontrados mortos ao amanhecer, ela nos Açores, na Ponta do Arnel, ele nas areias da praia de Finisterra, João Alves Lopes é encontrado na bagageira do seu próprio carro junto ao rio Douro e Adelino José Fontoura numa praia de Moledo (curiosamente sempre junto ao rio ou ao mar, acentuando, de forma simbólica, a vida/tempo que passa, a morte, a melancolia, os mistérios e segredos que ambas, vida e morte, encerram e a sua imensidão e infinitude) –, assinala-se sempre um movimento de interiorização, já que os indícios que interessarão para a história da morte – e da vida – não



partirão das cenas do crime, ou dos cadáveres e respetivas autópsias, como vimos, mas sim das casas dos mortos.<sup>23</sup>

O *detetive-biógrafo* começa, assim, em primeiro lugar, por “ler uma casa”, assumindo-se, desta forma e igualmente, como um *detetive-geógrafo* que busca imagens dispersas no espaço e comprimidas no tempo.<sup>24</sup> Esta é uma *geografia interior*, pois a casa é o espaço íntimo que guarda e protege as memórias, os sonhos, os devaneios. A casa depressa se transforma na “topografia do nosso ser íntimo” e num “*instrumento de análise* para a alma humana” (2000: 20), de acordo com as palavras de Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço*, e o detetive num *voyeur* que acede à intimidade dos mortos, como referimos já, mas também num *flâneur* dessa mesma intimidade e interioridade.<sup>25</sup> De facto, em inúmeras passagens dos romances se faz referência ao facto de o detetive se entregar a diversas errâncias ao longo da investigação, penetrando em casas abandonadas, como se de um ritual se tratasse, quase como num santuário. São casas abandonadas, restos de restos de restos que guardam gestos, imagens e palavras suspensas e que espelham uma vida inteira – “Que vidas cabem (...) numa casa?” (Viegas, 2009: 159) – reduto do ser humano e da vida. Por isso, pensa Filipe Castanheira, as memórias que habitam as casas deviam ser conservadas como num museu:

---

<sup>23</sup> Se é verdade que em *Longe de Manaus* e *O Mar em Casablanca* as vítimas são encontradas mortas em casa e, portanto, num espaço interior, será preciso não esquecermos que, no caso da primeira, Álvaro Severiano Furtado, não se trata da casa que revela a intimidade, mas de uma casa de passagem ou de uma casa-refúgio, e que será, aliás, precisamente a busca da casa *verdadeira* que motivará a viagem de Jaime Ramos a Manaus. Por outro lado, em *O Mar em Casablanca*, o jornalista Joaquim Seabra é encontrado junto ao lago do Palace Vidago e Benigno Mendonça numa casa de turismo rural na Régua, mas a *biografia* que aí se pretende traçar não é a dos mortos inicialmente encontrados, mas a de uma *personagem-sombra*, Adelino José Fontoura, cuja existência não pode ser provada e cuja morte só ocorrerá no fim do romance porque se trata de um vivo dado como *morto*, de alguém que seria morto pela terceira vez.

<sup>24</sup> Note-se que Walter Benjamin, referindo-se ao interior da casa burguesa, estabeleceu já, bem cedo, uma relação entre a casa e o policial, sugerindo mesmo que estaria por escrever um trabalho que desse conta da habitação burguesa do século XIX por intermédio dos romances policiais (ver Benjamin, 2004: 12-13). E, recuando um pouco mais no tempo, recorde-se igualmente que Edgar Allan Poe, considerado por muitos o *pai* do romance policial, foi o primeiro a elaborar uma *filosofia do mobiliário* no seu ensaio “Philosophy of Furniture”, publicado em Maio de 1840 na *Burton's Gentleman's Magazine*.

<sup>25</sup> O termo *flâneur* utilizado em relação aos detetives de Viegas é, de facto, muito mais da ordem da interioridade mental do que física, como a figura o sugere em Poe ou Baudelaire: repare-se que nestes a cidade volve-se em espaço interior, ao mesmo tempo que despoleta o apagamento e invisibilidade do indivíduo que se dilui na grande metrópole. Neste âmbito, é incontornável referir aqui que Benjamin, no seu ensaio “O *flâneur*”, associa igualmente esta figura ao detetive, não deixando de destacar a forma como o poeta francês, o mais importante tradutor de algumas histórias e ensaios de Poe, incorpora o policial na sua obra, nomeadamente em *Les Fleurs du mal* (cf. 2006: 44-45), chegando mesmo a referir que “Baudelaire não escreveu histórias policiais porque a sua estrutura pulsional não lhe permitia a identificação com o detective (...) Baudelaire leu bem de mais Sade para poder concorrer com Poe” (2006, 45). Num outro ensaio anterior, “O regresso do *flâneur*”, a propósito de *Passear em Berlim* (*Spazieren in Berlin*) de Franz Hessel, publicado em 1929, Benjamin, para além da associação entre detetive e *flâneur* a partir de Poe, refere igualmente o Father Brown de G. K. Chesterton (cf. 2006: 201-202).

Por outro lado, o *flâneur* é igualmente conotado com o fotógrafo de rua por Victor Fournel em *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* (cf. 1867: 268), e não é por acaso que Benjamin inicia o seu ensaio “O *flâneur*” com a referência ao panorama (método antecessor do cinema que consistia na projecção de imagens), ideia que será recuperada por Susan Sontag em 1977, no seu estudo *On Photography*, e onde surgem associados *flâneur*, fotógrafo e detetive (cf. 2008: 55-56). Esta associação, a que juntaremos a figura do realizador, será de extrema relevância para esta primeira parte.

As fotografias de uma casa, pensou então Filipe Castanheira, deviam conservar-se como num museu, respiram através dos anos, talvez sejam um testemunho, porque uma casa é como uma fortaleza erguida contra o tempo, contra o ruído, contra a morte. (...)

As fotografias de uma casa deviam pertencer a um museu. Um dia deveriam reunir todas as fotografias de todas as casas e constituir um museu, uma espécie de reduto terminal para as memórias de casas, de todas as casas. A forma como se abrem as janelas para as ruas, a forma como o pó se acumula sobre os móveis e debaixo dos móveis, a maneira mais ou menos rápida como a cor de uma sala acaba por mudar e transformar-se. (...) a forma como a porta do frigorífico se abre a meio da noite e ilumina um rosto, um candeeiro visto pelo lado de fora da janela, o lugar onde uma família coloca a televisão, a forma como se morre numa casa, o lugar onde se vão colocando as fotografias dos mortos. (Viegas, 1992: 56-57)

Assim, e como sublinhou Bachelard, se uma casa alberga e agrega um conjunto de imagens dispersas, também ela própria constitui um corpo de imagens; sem ela o homem seria um ser disperso, sendo portanto a fragmentação (e não poderia ser de outra forma) que assegura a sua não dispersão (cf. Bachelard, 2000: 23/26). Desta forma, este corpo de imagens, paradoxalmente, acaba por constituir uma unidade a partir da qual se poderá (re)construir uma vida, um passado e um crime. Será então a partir das casas ao abandono que o detetive fará o *inventário* de uma vida fragmentada e interrompida e será a partir dos espaços interiores que a investigação se irá processar. Trata-se de um inventário ao acaso, onde se juntam fragmentos e pedaços de vida que o detetive recolhe, com método ou ao acaso, representado nos romances por parágrafos e parágrafos nominais que o constituem e que não é senão uma coleção de imagens dispersas que se vão transmutar em imagens-obsessão que perseguem, assombram e consomem os próprios detetives:

Estes são os pedaços que se reúnem ao longo de uma investigação, fotografias de casas abandonadas subitamente devido a uma morte inesperada, tão inesperada como a vida, um retrato tipo passe guardado numa carteira e recortado de um antigo cartão de estudante, nota-se nele o carimbo, o selo branco impresso num dos cantos a atestar uma veracidade que nunca mais regressará, papéis soltos e recolhidos com mérito e sem método, fotocópias de documentos oficiais, bilhete de identidade, passaporte, certidão de óbito, relatório da autópsia realizado horas depois de o corpo ser recolhido. (Viegas, 1992: 59-60)

Os fragmentos e estilhaços de vida selecionados, recolhidos, catalogados, servem, desta forma, para provar que existiu uma vida antes e para além da morte, funcionando, em primeiro lugar, como símbolos de existência e, posteriormente, como meios hermenêuticos que nos permitirão desvendar a vida e a morte. De entre este leque de fragmentos – cartas, testemunhos, papéis recolhidos em *dossiers* ou na memória –, gostaríamos de salientar a preponderância da fotografia na obra romanesca de F. J. Viegas que iremos abordar nesta dissertação como *símile* ou *espectro* do próprio ato de investigação e de desvendamento do mistério da vida e da morte, e, portanto, do mistério do crime. Da fotografia, aliás, podemos dizer que estabelece inúmeras ligações estreitas, íntimas, com várias questões centrais levantadas pelo romance policial – de que destacaremos a relação entre a vida e morte, eixo central nos romances de Viegas, como evidenciámos já –, e que são também as equacionadas na modernidade (cf. Medeiros, 2010: 18).

Nos romances de Viegas, que se constituem, como vimos, como *biografias*, a fotografia insinua-se em primeiro lugar como símbolo de existência. Ela relaciona-se, em primeira instância, com a identidade, com “o *quanto-a-si* do corpo” (2009: 89), nas palavras de Barthes, e não podemos esquecer que a fotografia, quando surge, tem também esta função civil que perdurará até aos dias de hoje. Luz sobre papel, a fotografia corresponde a uma emanção do referente, à captação dos raios luminosos emitidos pela pessoa fotografada, de tal forma que, segundo o crítico francês, há sempre qualquer coisa de tautológico na fotografia, na medida em que não a conseguimos distinguir do seu referente ou daquilo que representa, como dois corpos aderentes: “a Fotografia traz sempre consigo o seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre (...): eles estão colados um ao outro, membro a membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios” (*idem*: 13). Emanção do real, a sua função é a de evidência, atestando a veracidade da pessoa fotografada, e deíctica, mostrando-nos no tempo e no espaço essa mesma pessoa. A fotografia não inventa, é a própria autenticação, institui-se enquanto certificado de presença.<sup>26</sup> É, pois, a partir desta função civil que as personagens são identificadas, sobretudo à medida que os romances vão traçando *biografias* de personagens desconhecidas e anónimas, imprimindo-lhes uma existência *real*: se é certo que os dois primeiros romances de Viegas traçam a *biografia* de personagens públicas, como o dirigente do Partido Social Democrata, António Gomes Jardim, ou de um famoso jogador do Futebol Clube do Porto, a única personagem à qual nunca é atribuído um nome, a partir daí todos os romances se constituem enquanto *biografias* de personagens anónimas cuja existência é cada vez mais rarefeita, culminando, em *O Mar em Casablanca*, numa personagem que é dada como inexistente, ou seja, morta desde o início.

Em *Longe de Manaus* procura-se um homem *sem história*, que não guarda uma única fotografia sua no apartamento situado junto à rotunda de Santo Ovídio. A sua identificação far-se-á, no entanto, logo no início do romance, através do passaporte, signo de passagem, e a sua busca a partir de duas gravuras encontradas no apartamento que levarão Jaime Ramos até à longínqua Manaus e à inexistente Luanda. Curiosamente, no mesmo romance, Salim Furtado é uma personagem sem corpo, *fantasma* que só se conhece através das fotografias recolhidas e que, portanto, poderia muito bem não existir (cf. Viegas, 2005: 432). Nada é encontrado de Salim na casa em frente ao Rio Negro que prove a sua existência, apenas umas fotografias com o seu nome

---

<sup>26</sup> Daí que a fotografia seja associada por muitos teóricos à ideia de realismo. Sobre esta questão, veja-se Philippe Dubois que, em *O Acto Fotográfico*, nos apresenta no primeiro capítulo uma retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia, salientando três posições epistemológicas: 1) *A fotografia como espelho do real (o discurso da mimesis)*; 2) *A fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução)*; e 3) *A fotografia como vestígio de um real (o discurso do índice e da referência)*. Estas três posições epistemológicas, segundo aponta o crítico francês na conclusão ao referido capítulo, tomam a fotografia, segundo a terminologia de Peirce, como *icone*, *símbolo* e *vestígio*, respetivamente.

escrito nas costas, como revela Osmar Santos. Repare-se ainda que, em *O Mar em Casablanca*, Jaime Ramos comprova inicialmente a existência de Mariana Serra através de uma fotografia dos serviços de identificação, uma fotografia ampliada oito vezes a partir do original (cf. Viegas, 2009: 123). Já em casa do seu avô, chega mesmo a pedir para ver uma fotografia sua e assistirá, mais tarde, ao seu interrogatório também para confirmar “o retrato a preto e branco, a pele morena, as sardas nas maçãs do rosto” (Viegas, 2009: 214).

Como podemos depreender do acima explicitado, as fotografias apontam igualmente para outras identidades, personagens outras cujas vidas se cruzam com as dos mortos, porque *biografar* uma vida é também *biografar* outras vidas nela enredadas.<sup>27</sup> É especialmente neste ponto que as fotografias vão desempenhar um papel crucial na investigação, como um clarão, no céu, de um “relâmpago muito longínquo” (Viegas, 2005: 389). Em *As Duas Águas do Mar*, Filipe Castanheira encontra nas fotografias por revelar uma fotografia que o levará a Rui Pedro Martim da Luz, que, por sua vez, a par de um papel onde está escrito uma espécie de *haiku* e de um cartão de visita (cf. Viegas, 1992: 74-75), irá unir os dois casos, juntando as duas mortes e os dois mares (cf. cap. 17), e mostrando, assim, que a morte de Rita Calado Gomes não tinha sido accidental; será também a partir de uma fotografia encontrada no escritório da casa de Rui Pedro Martim da Luz no Porto que se fará a sua ligação com Luísa Salles. Em *Um Céu Demasiado Azul* é uma fotografia antiga de Amélia Lobo Correia que a liga ao passado de João Alves Lopes, a mesma fotografia que nos leva também ao passado de Filipe Castanheira. E, em *Longe de Manaus*, são igualmente duas fotografias, guardadas numa *caixa de Pandora* (cf. Viegas, 2005: 317), que irão estabelecer uma conexão entre Álvaro Severiano Furtado, Mara Salimah e Rita Pereira Gomes. Aliás, Mara Salimah surge apenas como um nome que aparece na certidão de nascimento de Salim e cuja existência vai ser provada através de uma fotografia que contém o seu nome escrito nas costas e será mais tarde corroborada por Raul Gomes. Desta forma, funcionando como meio de identificação dos mortos e dos vivos, a fotografia opera como *ícone*, de acordo com a categoria dos signos de Charles Sanders Peirce (embora o filósofo americano inclua a fotografia na categoria dos *índices*, como veremos adiante), já que assenta numa relação de semelhança com o referente.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Note-se que muito raramente se referem a estas personagens como suspeitos, assim como ao ato de se verificar álibis.

<sup>28</sup> Se entendêssemos a fotografia apenas como *índice*, de acordo com Peirce, e sabendo nós que o *índice* não implica necessariamente uma relação de semelhança, mas de contiguidade, como aliás o próprio refere, a identificação através da fotografia (utilizada pelas sociedades modernas como função civil e, até, penal) não poderia ser realizada, já que é a semelhança que opera na identidade do sujeito. A nossa posição funcionalista vai, assim, ao encontro da defendida, quer por Philippe Dubois, quer por Umberto Eco (na senda dos trabalhos realizados por Charles Morris), segundo os quais cada signo pode ser assumido como *ícone*, *índice* ou *símbolo* de acordo com as circunstâncias em que surge e o uso a que se destina: “posso usar a fotografia histórica dos fuzilados na Comuna de Paris quer como símbolo arbitrário e convencional para «mártires revolucionários», quer como ícone, quer como índice, no sentido do «vestígio» que testemunha a veracidade de um acontecimento histórico” (Eco, 1997: 54).

Meio de identificação e provas de existência, as fotografias funcionam também como um instrumento de resgate dos mortos do anonimato e do silêncio, apenas quebrados pelo detetive que as recolhe, as observa uma e outra e outra vez, as guarda na memória:

Ninguém vai acreditar, mas estes são os pedaços que reunimos ao longo de uma investigação, fotografias de papel, minúcias, recortes de jornal, fotografias que só existem se as recordamos, porque nunca foram fixadas nem outra pessoa as recordará alguma vez mais. O mundo está demasiado silencioso, repousa em silêncio sobre o cadáver de uma mulher encontrada hoje de manhã, às primeiras horas do dia, à vista do mar, de um mar infinito e cinzento. (Viegas, 1992: 62)

A par deste simbolismo de existência/evidência que a fotografia imprime nos romances de Viegas, a insistência dos detetives em chamar as personagens pelos nomes completos revela também essa luta contra a indiferença e o anonimato, contra o esquecimento e a morte, como se esses nomes, pela sua completude, pudessem levar-nos igualmente a uma *biografia* e a uma existência completas que nos livrassem do desaparecimento, recuperadas e reinventadas pela memória.<sup>29</sup> Tal como os *Libri memorialis* onde se inscreviam os nomes dos mortos que se pretendiam guardar na memória,<sup>30</sup> esta nomeação precisa, que exige tempo a ser pronunciada, é igualmente uma forma de prestar culto aos mortos, como o ato de ajoelhar-se ou as visitas à morgue de que Jaime Ramos não prescinde (em *O Mar em Casablanca*, Isaltino de Jesus chega mesmo a dizer que Jaime Ramos se prepara, se penteia para visitar os seus mortos). Ou como os cemitérios católicos que guardam a memória dos seus mortos através da inscrição do nome e da fotografia na lápide tumular e que, a par dos rituais funerários, é uma forma de eternizar a vida e dar um sentido à morte, fazendo “da necrópole um *analogon* da cidade dos vivos” (Catroga, 2010: 169), enquanto ato social de exorcização da morte e restauração da ordem.

Mas também, e paradoxalmente, da recusa da morte que estes rituais implicam. Como observou Fernando Catroga, se a necrópole “convida à *anamnesis*, encobre também o que se pretende esquecer e recusar” (*idem*: 167). Neste sentido, é de salientar uma passagem de *Um Céu Demasiado Azul* em que Jaime Ramos regressa, como tantas outras vezes, mais uma vez à morgue, presta o seu culto a João Alves Lopes, “rendido a um mistério mais intenso que a morte,

---

<sup>29</sup> Repare-se que apenas relativamente às vítimas ou às personagens a elas ligadas, das quais se traça também, como vimos, *biografias incompletas*, se insiste em chamá-las pelo nome completo, ou, pelo menos, pelo nome e sobrenome. Também os detetives são sempre designados desta forma, porque também deles se traça, como veremos, a sua *biografia*, ao contrário de outras personagens a si ligadas, como Rosa, Ramiro ou Alonso (para indicarmos apenas as que sobrevivem de romance para romance).

<sup>30</sup> Como explica Fernando Catroga, os *Libri memorialis*

continham o nome de pessoas, geralmente já mortas, de quem se pretendia guardar memória mediante o recurso a fórmulas como estas: “aqueles ou aquelas cuja memória lembramos”; “aqueles de quem escrevemos os nomes para guardarmos na memória”. A escrita (a leitura) é elevada a garante material de memória, não deixando de ser sintomático que, desde o século VIII, a excomunhão tenha passado a ser sinónimo de *damnatio memoriae* (Concílio de Reisbach: 798; de Elne: 1027), numa evidente cristianização de uma atitude antiga: já na velha Grécia, os que desapareciam no esquecimento do Hades tornavam-se *nónumnoi*, isto é, “anónimos”, “sem nome”. (2010: 175)

mais doloroso que a evidência da morte” (Viegas, 1995: 110), olha uma e outra vez o cadáver deitado sobre a mesa de fórmica, fria, e relembra a morte do pai, antecipando igualmente a sua própria morte, remetendo-a para um tempo de enunciação presente. Assim, quando observamos os retratos tumulares ou os cadáveres que dormem o sono profundo no féretro, fixamos a imagem da morte, não da morte do outro, mas da nossa morte na morte do outro (cf. Catroga, 2010: 167-168):

Jaime Ramos, ele próprio o sabia, gostava desses relatórios, das folhas timbradas que lhe chegavam horas depois de um cadáver ser entregue ao destino da morgue, dos bisturis, das serras, das tesouras, dos instrumentos de corte, afinados por um único objectivo, o de mostrar como somos feitos. Um dia fazem-te isto a ti. Basta morreres como deve ser, pensou Jaime Ramos, deitam-te numa mesa como esta, fria, riscada por outros mortos que já aqui mandaram repousar antes de voltarem para uma gaveta onde a escuridão é total, ficas embrulhado num saco plástico esbranquiçado, a verdadeira mortalha é a da escuridão, a das manchas de sangue e de carne que se vão sobrepondo no lençol onde te poisam antes de começarem a cortar-te aquilo que foi o teu corpo (Viegas, 1995: 104).

O mesmo acontece com as fotografias e, especialmente, com os álbuns de família, uma espécie de cemitério íntimo portátil onde prestamos culto aos espectros dos mortos, dos vivos, sobretudo do passado, o que, de acordo com Philippe Dubois, “faz desses álbuns uma espécie de monumentos funerários, de *kolossoi*” (1992: 74). Objetos de veneração e (re)visitação, quase cerimoniais, mas de uma cerimónia solitária, os álbuns ilustram a vida ausente, a morte, ao mesmo tempo que funcionam como guardiões dessa mesma vida, prolongando-a e eternizando-a através do ritual de seleccionar as fotografias, de ordená-las por ordem cronológica ou ao acaso (como é possível ordenar uma vida?), fixando-as num tempo que é do domínio do absoluto, (re)visitando-as depois e desfolhando-as *ad aeternum* em tons de melancolia. Repare-se que já Sigmund Freud, em “Mourning and Melancholia”, associara a melancolia ao luto, um e outro associados ao sentimento de perda. É este sentimento de perda guardado em fotografias mudas, silenciosas, a preto e branco, que se apodera de Rui Pedro Martim da Luz quando se questiona se iria a sua fotografia ser fixada em algum álbum de família:

Gastara alguns anos de vida a percorrer lugares, a conhecer os vários pontos do mundo onde pudesse habitar um dia, mais tarde, e aí pudesse criar a casa, a sua casa – não era preciso grande trabalho para isso. Um lugar simples bastava, um lugar onde os laços do passado se unissem à passagem do tempo, tranquila e sem desperdícios. Mesmo sem glória, até, mesmo sem nome, um nome que viesse a ser lembrado mais tarde por alguém que folheasse um álbum de fotografias de família e perguntasse «quem é?»; iria fazer-se um silêncio, ele sabia, teria de fazer-se um silêncio complicado, «um tio, não conhecestes, desapareceu um dia». Tudo é muito simples quando se morre e, em certa medida, ele morrerá já. (Viegas, 1992: 9)

Fragmento de tempo e de espaço, a fotografia condensa em si um instante cristalizado no tempo, perpétuo, suspenso por breves frações de segundo. O seu tempo não pertence, pois, ao tempo crónico que passa e flui como um rio, mas a uma temporalidade outra: “instala-se para sempre num além a-crónico e imutável da imagem” (Dubois, 1992: 170), operando, de acordo

com Philippe Dubois, a deslocação “de um tempo evolutivo a um tempo fixo, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra” (*ibidem*). Esta consciência provoca novamente um sentimento de perda da vida, de todo o tempo que cabe numa vida e se derramou e se dissolveu. Filipe Castanheira, ao olhar as fotografias reveladas da máquina de Rita Calado Gomes, reflete precisamente sobre a angústia desse tempo perdido que se sabe não mais regressará:

Quantas fracções de segundo estão acumuladas nestas fotografias? A imagem aparece fixa na película, os tons claros aparecem escuros, os tons escuros aparecem claros, há uma representação invertida dos objectos, de cada um dos objectos, quando se acciona o obturador, uma determinada quantidade de luz atinge a película antes, o diafragma abre-se, uma diminuta fracção de segundo reflectida como um momento que a eternidade irá desfocar e julgar, ele sabia. (Viegas, 1992: 58)

Desta forma, este fragmento de tempo não será mais do que uma imagem *invertida*, que não corresponde à *realidade*, e *desfocada* pela eternidade, que não se sabe de onde vem, de onde veio, e onde, muitas vezes, o que nele encontramos é um não reconhecimento, porque “[s]omos sempre tão anónimos nas fotografias, tão anónimos. Salvo se nos reconhecemos por um instante” (*idem*: 56). Este não reconhecimento assume-se, assim, como uma aporia identitária (cf. Medeiros, 2010: 32-38) marcado pela dissociação, clivagem e fratura do *eu* que já e nunca é o mesmo, pertence a *um outro mundo* e a *um outro tempo*, ao mesmo tempo que assinala a imagem da passagem e inexorabilidade do tempo, e, sobretudo, do envelhecimento, *revelado* de forma tão clara e tão cruel, e, por isso mesmo, tão trágica:

Sobre a mesa da sala, Jaime Ramos organizara os despojos de uma caixa que arrancara do armário do escritório da casa de Rui Pedro Martim da Luz. Fotografias, fotografias, postais ilustrados. (...). Aqui está uma fotografia como deve ser, a de Maria Antónia Seixas Luz, meu Deus, envelhece-se tanto, às vezes, o corpo de Maria Antónia Seixas Luz é o de uma jovem, aqui, na praia, um fato de banho claro (Viegas, 1992: 251-252)

Estava cansado daquele nome. Mas a figura, assim vista à distância, como um personagem de filme mudo, era estranha. Ele vira as fotografias de um homem magro, um sinal no queixo, do lado direito, o cabelo fora caindo com o tempo, a última fotografia mostrava os lábios finos moldados pelo calor e pelo frio, um fato escuro, um lenço branco no bolso do casaco, uma gravata com formas geométricas, os olhos redondos de mais no rosto magro, duas rugas de cada lado da boca. (Viegas, 2005: 393)

Ao estabelecer uma descontinuidade entre o momento em que se fotografa e o momento em que se observa, a fotografia reenvia-nos, portanto, continuamente para a ausência e para a morte. Ao primeiro momento corresponde simultaneamente a presença e a morte, ao segundo, a ausência e a vida. Desta forma, apesar de emanção da vida, as fotografias são, como sublinhou Susan Sontag no seu estudo *On Photography*, *memento mori*. Elas constituem igualmente inventários de mortalidade: “To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, photographs testify

to time's relentless melt" (2008: 15). E um estremecimento invade o sujeito que observa velhas fotografias (cf. Kracauer, 1993: 431), como imagens de cadáveres. A este propósito, relembre-se, aliás, que a prática de fotografar cadáveres ou pessoas no seu leito de morte era muito frequente no século XIX, especialmente nas décadas de 1860 e 1870, e um dos vetores da atividade onde os fotógrafos investiam muito. Como salienta Margarida Medeiros, "a morte esteve sempre mais ou menos presente na história da fotografia" (2010: 18), associada, no século XIX, essencialmente à experiência fotográfica, e à fotografia em si no século XX.

Esta consciência de mortalidade, mutabilidade e inexorabilidade do tempo patenteia-se igualmente, não apenas nos seres fotografados, mas nas próprias fotografias enquanto objeto (ou sujeito) em si: a fotografia, "como um organismo vivo, nasce nos próprios grãos de prata que germinam, vive por um momento, depois envelhece. Atacada pela luz, pela humidade, empalidece, gasta-se, desaparece" (Barthes, 2009: 104). Nos romances de Viegas, à medida que o inventário da vida vai recuando cada vez mais no tempo, as fotografias mostram igualmente o seu envelhecimento, *como um condenado acorrentado ao seu cadáver*. Encontramos, por diversas vezes, referências a fotografias a preto e branco, a sépia e, quando a cores, a cores que não passam de "[u]ma lembrança desbotada e tingida de azul Agfa" (Viegas, 2005: 341).

Assim, à imagem da história da investigação no romance policial de deteção, a fotografia representa, de igual forma, uma presença de uma ausência, luz sobre papel que é também sombra ou *spectrum*, como os *fantasmas* que os detetives Filipe Castanheira e Jaime Ramos perseguem e buscam contínua e incessantemente ao longo das suas vidas e das vidas dos outros. Ela, a fotografia, é *o regresso do morto* (cf. Barthes, 2009: 17).

Philippe Dubois, no seu estudo *O Acto Fotográfico*, fala mesmo da fotografia como *tanatografia* (1992: 169), estabelecendo uma relação entre o obturador e a guilhotina que corta (*découpe*) um fragmento de tempo e de espaço. Vale a pena aqui lembrar todo o jogo semântico que se estabelece entre o obturador e um revólver, nos atos de 'apontar', 'premir' ou 'carregar', 'disparar', entre outros, onde o ato fotográfico é conotado com o homicídio, transmutando-se o fotógrafo, enquanto caçador de imagens, em criminoso, e o fotografado em vítima, em cadáver.<sup>31</sup> Desta forma, a fotografia pode ser facilmente associada ao policial, enquanto *dispositivo mortífero*. A fotografia é, neste sentido, provocação, predação, violação, morte. Como assinalou Susan Sontag,

---

<sup>31</sup> O que nos convoca *Peeping Tom* (em francês, *Le Voyeur*), realizado em 1960 por Michael Powell, sobre um caçador de imagens de mulheres paralisadas pelo medo e pelo terror e onde a morte se faz na inscrição fílmica. No filme, um cineasta demente mata mulheres ao mesmo tempo que as filma, com a ajuda de uma arma dissimulada na câmara de filmar. São mulheres mortas por aquilo que as fixa na película, mas também mulheres mortas que se veem morrer, através de um espelho colocado sobre a câmara. Como salienta Philippe Dubois, são mulheres mortas três vezes: pelo punhal, pela câmara e pelo espelho.



The camera/gun does not kill, so the ominous metaphor seems to be all bluff (...) Still, there is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can ever have; it turns people into objects that can be symbolically possessed. Just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder – a soft murder, appropriate to a sad, frightened time. (2008: 14-15)

Repare-se que passamos agora para o plano da fotografia, não enquanto objeto, de leitura e/ou observação, como tínhamos visto até aqui, mas enquanto sujeito ou ação, o que nos encaminhará para o ponto seguinte.

Se a fotografia nos reenvia incessantemente para a morte, paradoxalmente ela também *espelha* a vida, fala como memória, com um conteúdo referencial que nos reenvia para uma pessoa que esteve lá num determinado ‘aqui’ e ‘agora’.<sup>32</sup> E, apesar de ela própria envelhecer com o tempo, ao oferecer-nos um instante perpétuo, conserva nela eternamente o rasto do que foi uma presença e a sua obstinação em estar sempre lá, como uma assombração:

É disso que se trata em toda a fotografia: cortar na carne viva para perpetuar o morto. Com um golpe de bisturi, decapitar o tempo, retirar o instante e embalsamá-lo com as ligaduras da película transparente, arrumado e bem à vista, para o conservar e preservar da sua própria perda. (...) E assim, de certa forma – é isso o jogo paradoxal – salvá-lo da desapareição no mesmo gesto que o faz desaparecer. (Dubois, 1992: 171)

Importa salientar que, para Philippe Dubois, Peirce, para quem, antes de ser *ícone*, a fotografia é primeiramente *índice* – e, portanto, a sua ontologia está, em primeiro lugar, não numa relação de *mimesis*, mas de contiguidade –, coloca a tónica no facto de a fotografia ser uma emanção do real, ser um vestígio de existência, já que “toma em consideração não o produto icónico acabado mas o processo de produção deste” (1992: 43), ou seja, o seu ponto de partida é a natureza técnica do procedimento fotográfico e não a imagem fotográfica em si. Diz-nos Peirce:

Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection. (2.281)

Indícios de evidência, provas da existência, as fotografias são assim igualmente fragmentos de vida e, portanto, fragmentos de narrativa, atuando como vestígios de uma história que se demanda, como rasto ou uma espécie de impressão digital, mesmo que essa mesma história, como iremos ver, não corresponda à história *real* ou nem sempre assegure a verdade (ou verdades) da vida. A associação da fotografia ao policial torna-se de novo incontornável – e muito em particular nos romances em estudo – desta vez pelo seu estatuto indiciário. Como puro

---

<sup>32</sup> Roland Barthes refere-se por diversas vezes ao noema da fotografia, “Isto foi”, que representa simultaneamente o real e o passado.

vestígio, a fotografia é testemunha, atesta ontologicamente a existência do que dá a ver e pode ser também prova, constituir um elemento nuclear num processo de investigação criminal e até mesmo ser decisiva no desvendamento do crime. As fotografias dão-nos, portanto, informação (cf. Sontag, 2008: 22).<sup>33</sup> Releve-se que, sobretudo a partir de *As Duas Águas do Mar*, as fotografias constituem objeto da investigação e o detetive assume-se como *um colecionador de fotografias*. Além disso, se a fotografia serve como meio de identificação civil, ela serve também como meio de identificação criminal, instituindo-se como um dos mecanismos de policiamento da sociedade. E não deixa de ser curioso, como notou Walter Benjamin, que a fotografia, o romance policial e a constituição de arquivos de identificação policiais tenham surgido precisamente na mesma altura:

No começo do processo de identificação, cujo padrão, na época, era o método de Bertillon, encontra-se a classificação da pessoa através da assinatura. A invenção da fotografia representou um corte decisivo na história deste processo. Para a ciência criminal, foi um passo tão importante como a invenção da imprensa para a literatura. A fotografia permite, pela primeira vez, fixar os vestígios de uma pessoa de forma inequívoca e definitiva. O romance policial nasce no momento em que essa conquista – a de maiores repercussões – acaba com o estatuto incógnito do ser humano. Desde então, não se sabe até onde poderão ir os esforços de o prender às suas acções e palavras. (2006, 49-50)<sup>34</sup>

Dos fragmentos dispersos nas casas das vítimas, o detetive recolhe sempre duas ou três fotografias que lhe permitirão, a par com outros testemunhos e fontes, traçar a *biografia* daqueles que morreram, e, por extensão, desvelar também alguns dos mistérios da sua morte: as duas fotografias escolhidas por Filipe Castanheira em *Morte no Estádio*, apesar de apenas uma ser descrita; as dezoito fotografias por ele reveladas a partir do rolo da máquina encontrada num quarto do Hotel Bahia Palace, em Ponta Delgada, e mais duas encontradas, uma no escritório da casa do Porto de Rui Pedro Martim da Luz, outra na sua casa em Finisterra, em *As Duas Águas*

---

<sup>33</sup> Sublinhe-se, por exemplo, a importância nuclear que as fotografias, a par de outros dispositivos, como câmaras, vídeos, *scanners* ou recursos vários do mundo virtual, assumem na trilogia *Millennium* do escritor sueco Stieg Larsson, ao permitirem criar um fio investigativo (cf. Sampaio, 2011b: 74-75).

<sup>34</sup> O criminologista francês Alphonse Bertillon fundou, em 1870, o primeiro laboratório de identificação criminal baseada nas medidas do corpo humano, criando a antropometria judicial, conhecida como “sistema Bertillon”, que será utilizada na Europa e nos Estados Unidos até à década de 70 do século passado. Para além da antropometria, também se deve a Bertillon o desenvolvimento e aplicação da fotografia de identificação criminal e da “fotografia métrica”, que era usada sobretudo para reconstruir as dimensões e todos os objetos encontrados nas cenas do crime. (Sobre os métodos desenvolvidos por Bertillon veja-se igualmente o ensaio de Carlo Ginzburg, “Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes” (1988), especialmente as pp. 105-106).

A propósito da fotografia enquanto prova ou indício, Benjamin refere o fotógrafo parisiense Eugène Atget (1857-1927), cujas fotografias de ruas desertas da capital francesa são famosas. Diz Benjamin em “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”: “Com razão se disse que ele as fotografou como o local do crime, onde também não se vê ninguém. (...) Com Atget, as reproduções fotográficas começam a tornar-se provas no processo histórico. (...) Elas exigem já uma recepção num sentido preciso. (...) Inquietam o espectador, que sente ter de procurar um determinado caminho para as compreender.” (2006: 218)

Relativamente às fotografias de cadastro, veja-se também o artigo de Fernando Guerreiro que a elas se refere como “*Photomaton da morte* – que uma vez tirados («desflashados») com a sua luz branca (directa, exterior), imediatamente nos designam o *lugar do culpado*” (1992: 126), mais do que a representação icónica do ser fotografado.

*do Mar*; as três fotografias que Jaime Ramos recolhe da casa de Manaus de Álvaro Severiano Furtado, uma representando o próprio Furtado, outra Mara e outra ainda Furtado e Rita Pereira Gomes (e que nos reenviam, simbolicamente, para o triângulo estabelecido na relação Portugal-Angola-Brasil, de que nos ocuparemos na segunda parte deste trabalho).

Contudo, ao negar a continuidade, o fluir do tempo e do espaço, a fotografia mostra-nos um mundo apreendido em partículas, atomizado e parcial, dando-nos a ver, não *o real*, mas *um real*, porque fragmentado e porque sob um olhar específico. Como notou Walter Benjamin (cf. 2006: 210-211) e sublinhou Pedro Miguel Frade, a fotografia, desde logo quando surge no século XIX, ao insistir nos *detalhes*, *pequenas insignificâncias*, *minúsculos nada*s, irá dar-nos a ver a realidade de uma outra forma nunca antes vista, um estrato invisível a olho nu, instituindo, desta forma, *um novo olhar sobre esse real*:<sup>35</sup>

ver uma fotografia correspondia então ao encontro, mais do que ao reencontro, com uma totalidade desconhecida (...) nesse sentido, mais do que de um retorno do visto, ou um regresso ao visto, a fotografia era então experimentada como a *apresentação*, sobrecarregada de detalhes, do que no visível permanecera não-visto (Frade, 1992:103).

Será precisamente o seu carácter atomizante, descontínuo e fragmentário que lhe conferirá uma dimensão misteriosa (cf. Sontag, 2008: 22-23), num movimento oscilante entre a transparência e a opacidade, entre o positivo e o negativo, entre aquilo que revela e aquilo que esconde. Ela é o que se mostra, nada poderá ser-lhe acrescentado, não comporta em si qualquer vazio. A sua característica principal é a evidência, a perceção, mas não o conhecimento. Roland Barthes, no seu estudo de 1980 sobre a fotografia precisamente intitulado *A Câmara Clara*, chama a atenção para o artifício da linguagem contido na expressão “revelar uma foto” já que “aquilo que a acção química revela é o «irrevelável», (...) aquilo que não pode transformar-se mas apenas repetir-se sob a forma de insistência” (2009: 58). A fotografia pode, assim, ser decomposta, ampliada, perscrutada através do olhar insistente, mas tudo o que nos poderá devolver será sempre o que já lá está, ela é *câmara clara*, e é precisamente esta sua inacessibilidade ao nosso olhar que provoca a sensação de transportar uma realidade escondida, velada e, portanto, passível de ser revelada. A fotografia é, simultaneamente, evidência e mistério. Desta forma, a realidade apreendida pela câmara esconde sempre mais do que revela. Enquanto hiato ou ruptura, a fotografia seduz-nos pelos mistérios e enigmas que encerra, instigando-nos a desvelar, camada a camada, os seus segredos: “In a photograph a person's history is buried as if under a layer of snow” (1993: 426), diz-nos Kracauer. Traços biográficos (e

---

<sup>35</sup> Daqui decorre o enredo do filme *Blow-Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, onde um célebre fotógrafo, Thomas, irá descobrir (ou não) um homicídio através de sucessivas ampliações de fotografias aparentemente *inocentes*. Recorde-se que este é um filme baseado num conto de Julio Cortázar, “Las Babas del Diablo” (1959), e na vida do famoso fotógrafo da época da *Swinging London*, o britânico David Bailey.

tanatográficos), as fotografias representam, então, nos romances de Viegas, *biografemas* (termo emprestado de Barthes) que se constituem como ponto de partida para a construção de uma *biografia*. Elas representam, portanto, o mistério a partir do qual se pode (re)construir uma vida, através do qual se pode (re)construir um crime e, em última instância, através do qual se pode construir um romance. O próprio Viegas, em entrevista ao *Mil Folhas* conduzida por Isabel Coutinho, refere-se ao facto de começar os seus romances a partir de fotografias antigas que vai encontrando “[e]m postais ilustrados, em foto-biografias, em livros ilustrados, em colecções de fotografias de pessoas amigas”, exemplificando com o capítulo 64 de *Longe de Manaus* em que uma personagem mistério, um *retornado* que nunca deixou África e ainda lá está a olhar para o Catumbela, fala da sua vida em Angola: “A certa altura do livro aparece um retornado a contar na primeira pessoa como é que era a vida no Lobito e em Benguela. Aquelas fotos existem. (...) É uma foto publicada num livro sobre Angola. Procuo esses materiais dispersos. Ou vou lá, aos sítios, e fotografo”. E se o próprio autor se revela um apaixonado pela fotografia, não deixa de ser curiosa a referência a Filipe Castanheira no primeiro romance como um amante da fotografia a preto e branco e ele próprio portador de uma *Rolex* antiga só para este tipo de fotografias (cf. Viegas, 1989: 86).

A clivagem entre o ‘aqui’ e o ‘lá’, o ‘agora’ e o ‘então’ funciona, desta forma, como uma espécie de *intervalo* que se abre ao pensamento e à imaginação (se bem que evidente, vale a pena aqui relembrar a própria raiz etimológica de imaginação, do latim *imaginatiōne*, «imagem»<sup>36</sup>), ligando-se a uma consciência mais ficcional, mais projetiva, mais cinematográfica. Ao dar-nos a ver uma ausência existencial de um ‘aqui’ e ‘agora’ que nunca estão lá, incita-nos a um movimento contínuo e errático que vai do ‘aqui’ do que observa ao ‘lá’ do referente. São *deslocamentos*, alteridades, vaivéns, transmutações, viagens no tempo e no espaço, e são sobretudo vazios, abismos e silêncios, que o detetive tenta preencher. Filipe Castanheira, ao retirar do bolso do sobretudo as duas fotografias que trouxera da casa do futebolista, pergunta-se: “De que filme seriam retiradas essas fotografias de papel Kodak, cores artificiais?” (Viegas, 1991: 147); e, no mesmo romance, confia a Alexandra Soares, a esposa da vítima, que trabalha por histórias (cf. Viegas, 1991: 164). O que o detetive faz será então acrescentar às fotografias uma dimensão narrativa. E, assim, da constatação do *real* partimos para a ficção, do olhar para a criação, do silêncio para o som, da fotografia para o cinema.

Na verdade, nos romances de Viegas, as descrições das fotografias evidenciam sempre um misto de descrição e imaginação, ou tão-só de imaginação. Aquele que observa e descreve a fotografia, o detetive, ao mesmo tempo que dá supremacia ao detalhe e acentua a importância do

---

<sup>36</sup> Aliás, é curioso que, ao consultarmos o termo *imago* no dicionário da Porto Editora, tenhamos encontrado, entre as várias aceções propostas, as ideias de “sombra de um morto, visão, fantasma”.

olhar, imprime a sua visão na descrição, alterando o próprio objeto, ou mesmo “criando-o” – o detetive é, desta forma, um contador de histórias, só ele poderá assegurar a narração, essa é a sua função. De acordo com Robert Castel,

La lecture d'une photographie est donc toujours la perception d'une intention consciente, même si elle n'est pas toujours consciemment soupçonnée. C'est pourquoi la photographie est tout autre chose qu'un décalque de la réalité. C'est exactement le contraire: la photographie «déréalise» cela même qu'elle fixe. L'image est littéralement le négatif de la présence. (1965: 294-295)

Atentemos, entre as inúmeras passagens que poderíamos aqui destacar, na descrição de três fotografias, a primeira de *Morte no Estádio*, a segunda de *As Duas Águas do Mar* e a última de *Longe de Manaus*:

Escolheu apenas uma, a que mostrava os seios de Alexandra Soares quase envoltos numa toalha de praia, o rosto do homem sorria, distraíram-se os seus olhos e fixaram-se na areia no instante em que a máquina fotográfica disparou. A madeixa cobria-lhe a testa, Alexandra Soares ria, viam-se os dentes alinhados como um fio branco entre os dois lábios demasiado correctos, um braço do homem agarrava-a pela barriga, tapando-lhe o umbigo. (...). Um riso. Uma imagem de felicidade? Um momento quase derradeiro nesse Verão de 1990, passado em parte numa praia do Algarve, jornais espalhados em volta, reconhecia-se a cor da primeira página de um jornal desportivo, a capa de um livro a sair de um cesto onde, encostada a um dos lados, se via uma garrafa de água. E outro homem, que reconhecia também como um outro futebolista, marido de Susana. Quem estava atrás da máquina fotográfica? Quem fixou aquele momento, o sorriso do marido de Alexandra Soares, os seios de Alexandra Soares? Talvez a própria Susana. Qual dos dois está mais focado? Alexandra ou o marido? Não se nota. Como se naquele instante os dois fossem parte de um mesmo olhar. Como seria o olhar de Susana, caso fosse ela a utilizar a máquina fotográfica? Teria ela já dormido com ele? Alexandra saberia? Teria suspeitado, por um olhar? Teriam os dois dormido, afinal?, ou ter-se-iam encontrado clandestinamente num apartamento nos arredores da cidade, ou num canto daquela mesma praia? (Viegas, 1991: 147-148)

Tirou então o pacote de fotografias do bolso e começou por olhá-las uma a uma pela quarta ou quinta vez nesse dia. (...)

Nada de especial, à primeira vista. Das dezoito fotografias, oito foram tiradas em São Miguel e eram relativamente banais. Nove, eram fotografias do interior de uma casa. Uma, a restante, era a fotografia de um homem, um retrato escurecido pela falta de luz que havia no cenário circundante.

Um namorado, pensou. Observou-o mais uma vez. Um homem de quarenta e cinco anos para a frente, ainda que não chegasse aos cinquenta, talvez, roupa desportiva, riso de fim-de-semana, barba por fazer, o olhar directamente fixado na câmara, atrás da qual, com toda a probabilidade, se encontrava Rita Calado Gomes. Uma camisola de algodão azul comprada ao acaso nos saldos, quando se vai pela rua fora, numa loja de circunstância, o braço do homem pousado sobre o braço do sofá, um sofá castanho. Da sua mão pendia um livro mais ou menos escondido pela penumbra, interrompida pela luz que entrava, filtrada, por uma janela ao fundo da sala. (Viegas, 1992: 55-56)

Do bolso da camisa, húmida do suor provocado pelas pimentas do Pará, Jaime Ramos retirou as duas fotografias que escolhera de entre as que trouxera da casa de Álvaro Severiano Furtado. (...) A outra fotografia, inspector Jaime Ramos, ah, como és mau a imaginar, mostra uma mulher de pé, de braço estendido. Mara, 1973. Um mar luminoso ao fundo, uma linha de coqueiros, uma duna, um carro estacionado à beira da estrada ao lado de uma Vespa azul-clara. O vestido de Mara é liso, quase branco, a fotografia perdeu a cor das primeiras fotografias a cores, nas costas lê-se Agfacolor, Mara, 1973. Nenhum lugar, nenhuma cidade para reconhecer ao longe. O carro é um Morris Mini Cooper-S cuja cor verde foi desaparecendo até ficar cinzenta. Mara tem cabelo escuro comprido, quase preto, um colar, o vestido cai-lhe sobre os joelhos, aponta para um ponto qualquer fora da fotografia, e que existia em 1973. Mas a Vespa, voltada para a linha de coqueiros, tem a matrícula AAM-09-76, e qualquer português com mais de quarenta anos e com carta de condução sabe que essa matrícula vem de uma terra onde o mar é azul suave como a sombra de um Agosto europeu, onde a cor das dunas se aproxima por vezes do alaranjado, onde os

coqueiros são escuros e as ruas largas, poeirentas, onde o nevoeiro era caloroso e ambulante, descendo dos barrancos de terra e empurrado por si próprio, dos planaltos para as colinas das cidades, dos morros para os vales de algodão. (Viegas, 2005: 340-341)

No primeiro fragmento reproduzido, saliente-se a referência à máquina fotográfica como um dispositivo que dispara e fixa um instante, uma fração de tempo e de espaço, um vestígio e indício, resto e rasto de vida, e, igualmente, como um dispositivo hermenêutico que faz disparar uma série de questões e que fará da narrativa uma *narrativa aberta*, ou, se quisermos, uma narrativa conjectural. A fotografia transporta consigo o mistério da sua própria produção, do olhar que ela revela ou esconde, bifurcando-se em outros enigmas e mistérios que correspondem aos mistérios da vida, reforçados pela utilização do advérbio dubitativo e pelas construções condicionais que acentuam, ao mesmo tempo, a incerteza e a conjectura.

Na segunda fotografia, Filipe Castanheira observa (repare-se na insistência do olhar que observa o conjunto das dezoito fotografias pela quarta ou quinta vez nesse dia) e descreve a imagem de um homem cuja identidade desconhece na altura, daí *um retrato escurecido pela falta de luz*, cuja descrição minuciosa e detalhada se mistura com inferências várias (um namorado, a idade aproximada, um riso de fim de semana), mas também com a imaginação pura (*Uma camisola de algodão azul comprada ao acaso nos saldos, quando se vai pela rua fora, numa loja de circunstância*), evidenciando assim um discurso mais imagético e, também, de natureza mais digressiva.

No terceiro fragmento, Mara aponta para um ponto qualquer fora da fotografia que não existe agora mas que existia em 1973. Aponta para um espaço fora-de-campo, fora da tela, do ecrã, um espaço cuja existência é flutuante, mas ao mesmo tempo a estruturação dessa mesma flutuação, mostrando-nos, assim, que “o que uma fotografia não mostra é tão importante como o que ela dá a ver” (Dubois, 1992: 182).<sup>37</sup> Note-se que o espaço fotográfico enquanto corte, parcela ou fragmento implica *constitutivamente* um resto, um resíduo, um outro, mostrando-nos uma presença virtual do resto e estabelecendo, campo e fora-de-campo, uma relação inevitável entre interior e exterior, incluído e excluído, presente e ausente, visível e invisível. Neste caso, todavia, mais do que a noção de fora-de-campo fotográfico, a fotografia implica um fora-de-campo cinematográfico, já que o cinema baseia o seu fora-de-campo na *continuidade* e na *narratividade*, conferindo-lhe uma dinâmica imaginária, inscrevendo-o no movimento e inserindo-o na

---

<sup>37</sup> No mesmo romance, no capítulo 64 já aludido anteriormente, o misterioso retornado descreve uma fotografia incluindo precisamente o seu fora-de-campo:

Repare nesta fotografia, inspector. Era a minha família. Quantas pessoas estão ali? Imaginemos, doze aqui à frente, são os meus primos, os meus tios, os meus pais. E duzentos à volta, no Lobito. Quantos pretos se vêem na fotografia? Eu vejo só quatro, contei-os durante mais de dez anos, inspector. Esta mulher, aqui, à sombra da árvore, estas duas raparigas na água, ao lado das crianças brancas, e aquele ali, está a ver?, aquele preto a segurar no barco de borracha. (Viegas, 2005: 376-377)

duração.<sup>38</sup> Mara aponta para a necessidade de reconstituição e de imaginação: de reconstituição das cores que foram desbotando com o tempo, de imaginação de uma Angola que Jaime Ramos desconhece, mas intui pelo seu próprio conhecimento da Guiné. Saliente-se ainda que se a cor e, portanto, a visão é, de facto, a sensação que predomina nesta descrição, há já uma ténue referência às estradas poeirentas e ao nevoeiro que implicam também uma sensação táctil; e o próprio movimento, quer da poeira, quer do nevoeiro que desce, imprime uma dimensão narrativa, como se, lentamente e sem dar conta, o nosso olhar se desprendesse da fotografia e acompanhasse uma série de imagens sucessivas projetadas num ecrã imaginário. Desta forma, a passagem da fotografia ao cinema, da descrição à narração, não passa apenas por dar movimento, mas igualmente pela impressão de uma dimensão sensorial, tão importante em Viegas, e que a fotografia não pode captar, mas apenas as histórias por ela disparadas ou sugeridas. Só a imaginação das histórias como elas poderiam ter sido ganha esta dimensão sensorial, resgatando ao mesmo tempo o seu lugar nas narrativas do mundo e passando assim a ser *reais* (repare-se como aqui se cria uma tensão entre a ficção e o *real*, pois se a dimensão sensorial aponta para o *real*, a sua atribuição às fotografias é do domínio do ficcional), mesmo que esse *real* seja reconstituído ou mesmo imaginado.

Paula Simões, num pequeno artigo de 1999, “O Olhar, os lugares e as pessoas (uma leitura impressionista da obra de Francisco José Viegas)”, releva precisamente essa mesma dimensão sensorial e cinematográfica da escrita de Viegas:

A escrita de Francisco José Viegas é uma escrita sentida e de sentidos, mas, na sua essência, do olhar (...) A ideia de definição não é, contudo, supérflua, na medida em que esta é uma escrita de nitidez cinematográfica – o texto demora-se em detalhes, como uma câmara ávida de nos mostrar tudo, sem que se abstraia da sua economia. Esta é, também, a representação de um mundo e das suas múltiplas dimensões, com cores, formas, cheiros e sabores. (1999: 163)

É particularmente notória a impregnação desse mundo sensorial numa das fotografias de *As Duas Águas do Mar*, onde se atribui uma voz a um rosto e a um corpo, precisamente tratando-se da fotografia que estabelecerá a ligação entre Luísa Salles e Rui Pedro Martim da Luz e que permitirá desvendar a morte de Rita Calado Gomes, ou seja, quando a história daquela vida e daquela morte já foi reconstituída, imaginada, e, portanto, narrada:

E este rosto, o rosto da fotografia, fazia imaginar uma voz, talvez a voz suspeitada por Jaime Ramos, ou até outra que iludisse o movimento da mão em direcção à objectiva, os óculos de sol sobre o cabelo, seguros como é habitual segurarem-se na cabeça, ou sobre a testa, a camisa azul demasiado clara para não se confundir com o céu que havia por detrás, demasiado céu. Foi nesse rosto que Filipe Castanheira reconheceu uma voz obscura e grave, exactamente um e outra pertencendo a uma mesma pessoa, mas não

---

<sup>38</sup> Na fotografia, ao invés, o fora-de-campo dá-se numa paragem, num corte temporal e espacial que quebra a continuidade e não tem o valor dinâmico nem o de uma peça que se articularia com o conjunto e o todo. De acordo com Dubois, “na fotografia o fora-de-campo é *literal*, no cinema é *metafórico*” (1992: 183).

a Marta Rodríguez Cano. Marta Rodríguez Cano aconteceria depois na vida de Rui Pedro Martim da Luz. O rosto e a voz, ambos, e o corpo, e a pequena estatura do corpo da mulher – neles reconheceu Filipe Castanheira a imagem misteriosa de outra mulher, uma mulher aparentemente distante. Os últimos dias de Magnus Pym. (Viegas, 1992: 323)

Um exemplo contrário e que vem corroborar esta ideia é o facto de, por exemplo, Álvaro Severiano Furtado ser apontado como uma personagem de *um filme mudo* precisamente pela dificuldade de Jaime Ramos em traçar a sua *biografia*, numa demanda que já se arrasta há muito (cf. cap. 67).<sup>39</sup>

A narrativa e a investigação avançam, assim, a partir destas interrogações, divagações, hipóteses e conjecturas que conduzirão a um processo análogo ao da montagem cinematográfica. Da fotografia para o cinema, do detetive como realizador.<sup>40</sup> Recorde-se que já em 1941, Alfred Hitchcock, na introdução à antologia de contos policiais *The Pocket Book of Great Detectives*, realçava esta analogia entre o detetive e o realizador:

The challenge to his [the detective's] camera eye is in the recording of the extraordinary. The challenge to his wits is in the making of one moving picture of the disjointed negatives. It is essentially a director's problem. The component parts of the story are there; the job is to make a picture of them. (1941: vi)

Os procedimentos narrativos em Viegas evidenciam bem a pertinência da analogia de Hitchcock entre montagem cinematográfica e narrativa policial, e que surge, nos romances em estudo, especialmente reforçada pela importância da imagem em geral – e não apenas da fotografia, saliente-se – no processo de investigação/descoberta, quer da história das personagens, quer do crime, e que motivam deslocações diversas, interiores e exteriores, no tempo e no espaço. Poderíamos mesmo dizer que o detetive em Viegas imerge obsessivamente numa espécie de *mise en image*, de imagem em imagem, de fotograma em fotograma,<sup>41</sup> de montagem em montagem.

<sup>39</sup> A título de curiosidade, note-se que a tradução checa de *Longe de Manaus* irá adotar o título de *Muz bez minulosti* (*Homem sem passado*), direcionando o romance para Álvaro Severiano Furtado como personagem enigmática e misteriosa e para o ângulo de desvendamento e revelação do romance policial. Segundo nos confidenciou a tradutora, Lada Weisssova, esta foi uma decisão editorial que teve em conta a possível falta de referências dos leitores checos relativamente à cidade de Manaus, assim como evitar qualquer aproximação com o romance *Daleko ot Moskvu* (*Longe de Moscovo*), de 1948, do escritor soviético Vasily Azhayev.

<sup>40</sup> A narrativa e o cinema, apesar de serem *géneros* artísticos ou dois sistemas semióticos diferentes, estão ambos centrados no enredo ou, se quisermos, na narratividade, como refere Umberto Eco (cf. 1981) e insiste Pere Gimferrer (cf. 2005: 11-50), e não é por acaso que André Bazin, embora num contexto diverso, associe a figura do realizador à do romancista (cf. 1967: 39-40). Há já inúmeros estudos que se debruçam sobre as relações (complexas) que estes dois *géneros* estabelecem entre si, mostrando, ao longo da sua história, como um *influenciou* o outro (alguns até mesmo apoiados no chamado *pré-cinema*). O nosso propósito nesta dissertação não é, todavia, mostrar *influências* ou *contaminações*, nem propriamente o diálogo, inegável, que os romances de Viegas estabelecem com o cinema, mas, principalmente, relevar a potencialidade desse diálogo, ou seja, mostrar como o cinema – aliás, como a fotografia, sublinhe-se – permite *iluminar* algumas questões centrais dos seus romances (veja-se, a este propósito, a introdução de Jacqueline Nacache ao volume *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*).

<sup>41</sup> Entenda-se aqui fotograma no domínio do cinema, como cada uma das imagens impressas na película e depois projetada a um ritmo 24 segundos, e não da fotografia, como imagem que, do ponto de vista técnico, é obtida pela simples ação da luz sem intermédio do aparelho.



Releia-se a seguinte passagem de *As Duas Águas do Mar*, significativa desse *mise en image* a que o detetive se entrega, imprimindo um ritmo excessivamente lento à investigação que, a par de um movimento de interiorização e introspeção, acentua e intensifica o pendor melancólico do detetive (cf. Sontag, 1992, 11):

Dois passos mais, pensa noutra coisa. Pensa na casa de Rui Pedro Martim da Luz, abandonada à escuridão, às invasões ocasionais de gente como tu que nela procura uma explicação para a vida que a morte acabou por explicar de outra maneira, muito mais radical. Nenhuma memória senão os frascos na casa-de-banho, a mancha de café num pano branco na mesa de cozinha, os versos garatujados em papéis soltos, *uma nuvem de tempos a tempos, para descansar os olhos*, noite de lua cheia, noite imensa de lua cheia, *a mesma paisagem escuta o canto e assiste à morte da cigarra*, a mesma paisagem, exactamente, a mesma paisagem. (...) Onde está a cigarra? Que sobra do seu canto? Onde estariam os cadernos em que Rui Pedro Martim da Luz escrevia sobre as estrelas, sobre a Costa da Morte, sobre si próprio, personagem fugidio, irrecuperável nos poucos sinais que dele sobram? Uma lua de cinza no céu, uma nuvem que passa de tempos a tempos como um fantoche erguido por dedos inseguros numa representação de palco de província. Lua de cinza. Uma nuvem para descansar os olhos. Estranha sedução de uma imagem, estranho peso que uma imagem levanta sobre nós e nos inventa e nos faz inventar outras, sucessivamente, sempre sucessivamente, sempre fugazmente. (Viegas, 1992: 227-228)

Mas o detetive sabe que não pode demorar-se neste estado de devaneio, quase do domínio do sonho ou do delírio, acabando por imprimir às imagens um movimento projetivo e uma leitura sintagmática, em suma, abandonando os fotogramas e imergindo no filme. Eis o processo explicitado por Filipe Castanheira já no primeiro romance, *Crime em Ponta Delgada*, em duas passagens diferentes, a primeira relativamente à (re)construção das *biografias*, a segunda dos crimes, e que ocorrerá em todos os outros:

Filipe tinha-lhe pedido um pequeno relatório, mas minucioso, de qualquer modo, sobre Isabel. Coisas sem importância: nome, morada, nascimento, ninharias que acabam por ter importância se coladas, como ele fazia muitas vezes, às fotocópias de notícias sobre o mesmo assunto, notícias publicadas nos jornais. Recortava-as com cuidado, com uma tesoura grande que guardava numa gaveta, e mandava fazer fotocópias. Depois, juntava várias notícias numa mesma folha, fazia uma montagem; novas fotocópias. Um dossier perfeito de onde muitas vezes podia concluir algumas coisas com interesse para um caso que andasse a tratar. Fizera o mesmo com Jardim: tinha lido tudo o que se publicara nos jornais, sobre o assunto. Procedera dessa forma, ordenada e séria. Tinha, um dia, visto como fazem os montadores e paginadores de um jornal. Cola-se isto aqui, aquilo ali, vão-se unindo as peças até formar um todo mais ou menos belo, mas sempre coerente. Fora esse o seu material inicial de trabalho, esse dossier que alinhava numa pasta amarelo-canário, que estava por detrás dele, na estante de madeira, naquele móvel velho, antiquado, que se repetia por todos os gabinetes da corporação. (Viegas, 1989: 168-169)<sup>42</sup>

Havia coisas que, por vários motivos, ele gostava de imaginar, de continuar a imaginar, de reter durante muito tempo consigo. Mais tarde eram essas coisas que explicavam muitas das suas descobertas. Não sabia exactamente como se processava tudo isso, como explicar esse processo complicado de espalhar informações, de as conservar, de, finalmente, as conduzir para aquilo que lhe interessava. Imaginava isto. Depois aquilo. Um dia, aquilo que ele imaginara tornara-se verdade. Sentia-o, pelo menos.

---

<sup>42</sup> Não é por acaso que se faz aqui uma analogia com os montadores e paginadores de jornal, uma vez que a forma como o detetive orienta as suas investigações é muito semelhante também ao jornalismo investigativo, até na própria lentidão, muito mais *aceitável* num jornalista que num inspetor da Polícia Judiciária que não pode deter-se demoradamente no mesmo caso. A este propósito saliente-se igualmente o capítulo 38 de *As Duas Águas do Mar* (pp. 299-305) onde Filipe Castanheira se encontra com um velho jornalista, e que funciona como uma espécie de *mise en abyme* dos próprios romances de Viegas, ao refletir muitas das questões exploradas nesta dissertação.

Começava-se por um ponto minúsculo: por um olhar. Por uma voz, um rosto, um recado deixado ao acaso no meio de um livro (...) Depois, começava a construir uma história à volta de tudo isso – peça a peça, peça a peça, peça e peça, até ter um corpo mais ou menos coerente de dados, um corpo inteiro, uma imagem que não fosse apenas um quadro suspenso na parede, mas uma imagem que se pudesse contar. Uma história. (*idem*: 132)

A (re)constituição da história da vida e da morte far-se-á, então, através de um processo de montagem que vai ocorrendo de forma disseminada mas constante, não apenas em relação à fotografia e os dispositivos hermenêuticos por ela disparados, mas a outras fontes essenciais. No fundo, os romances são constituídos por vários planos-fragmentos de dados (fotografias, molduras, testemunhos, outros documentos e informações recolhidos, até mesmo registos sonoros como em *Morte no Estádio*) que são obsessiva e persistentemente reconstruídos através de um processo hipotético e conjectural. Por outro lado, se cada um desses planos aponta para o seu conjunto (a montagem) e as suas partes (o enquadramento), também aponta para o todo e a mudança, num jogo de relação e tensão entre imagens, e num movimento ao mesmo tempo presente e projetivo, ampliando simultaneamente o passado e o futuro. Como as *imagens-movimento* de que nos fala Deleuze: “[a] composição das imagens-movimento dá sempre a imagem do tempo nos seus dois aspectos, o tempo como intervalo e o tempo como todo, o tempo como presente variável e o tempo como imensidade do passado e do futuro” (2009: 80), portanto, “a imagem-movimento tem duas faces, uma voltada para os conjuntos e as suas partes e a outra para o todo e as suas mudanças” (*idem*: 91).

O próprio Viegas se refere por diversas vezes ao processo de escrita em termos cinematográficos: em entrevista à *Notícias Magazine*, em 2003, a propósito do seu mais recente romance publicado então, *Lourenço Marques*, afirma que “o meu método é muito cinematográfico, funciono por imagens, por cenas” (52). Um ano mais tarde, entrevistado por Ricardo Duarte para o *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, acentua a escrita por planos: “Como escrevo em planos de filme, de um plano passando para outro, há outra noção que para mim é importante, a de *raccord* – a de sequência, de retrato em fuga” (19); e, em 2005, entrevistado a propósito de *Longe de Manaus*, refere que o romance se inicia com um plano, a cena de striptease em Luanda, e especifica: “Depois há um outro plano que se passa numa outra zona qualquer. E a seguir temos planos que também não fazem parte da história: os planos da Daniela. São planos, imagens, pedaços de filme”. O mesmo processo é realçado pelo escritor em 2009 relativamente a *O Mar em Casablanca*: “Mesmo sem experiência em relação ao cinema quis marcar os planos” (28); e acrescenta: “Enquanto estava a escrevê-lo, este livro era mais visual do que literário. É também mais fotográfico do que ‘Longe de Manaus’. Aqui há uma presença forte do olhar” (*ibidem*). De tal forma se sente a dimensão cinematográfica neste último romance que a jornalista Isabel Coutinho chega mesmo a afirmar, na entrevista por si conduzida, “Aventuras de Jaime

Ramos no império dos derrotados”, que o “[l]emos como se estivéssemos a ver um filme” (*ibidem*) e intitula a sua recensão crítica ao romance precisamente de “Como se fosse um filme”.<sup>43</sup> Num ensaio sobre o género, “O medo da literatura”, Viegas alarga mesmo estes processos a todos os romances policiais, afirmando que o escritor policial “inventa e reinventa *raccords* onde antes só existiam cortes, fragmentos, silêncios, materiais de montagem cinematográfica” (2001a: 121).

É especialmente um processo de alternância rítmica o da montagem e o ritmo narrativo de Viegas revela-o bem, ora transportando-nos para um tempo passado, lento, demorado, revolvido e devolvido pela memória, ora suspendendo-nos no tempo, ora imergindo-nos convulsivamente em inventários e imagens que se sucedem em catadupa ou que nos obrigam a habitá-las por uns instantes, ora impulsionando-nos de forma projetiva, às vezes lenta, às vezes abrupta, para a descoberta, para o fim da narrativa. Os romances de Viegas oferecem-nos um sem-número de exemplos que poderíamos aqui convocar. Detenhamo-nos nos fragmentos de *biografias* que vão sendo contadas de forma descontínua e disseminada ao longo dos romances, essencialmente a partir dos testemunhos, de que o detetive conserva, palavra a palavra, o tom, a ondulação da voz, os silêncios, os gestos que traem e os gestos suspensos, e uma vida inteira por dizer.<sup>44</sup> São estes, como afirma o próprio autor, *retratos em fuga*, cuja descontinuidade e disseminação marca o ritmo do próprio detetive, que coleciona estilhaços e fragmentos de vida, de várias vidas, aliás, porque são vários os testemunhos e várias as *biografias* que se cruzam numa só, que trazem a si acorrentadas e em si imbricadas várias histórias, vários *fantasmas*, e que, sobretudo, demoram a ser contadas. *Retratos em fuga* montados a partir de imagens ouvidas – imagens de imagens –, e que são também tais como as *inventam*<sup>45</sup> ou imaginam Filipe Castanheira ou Jaime Ramos – imagens de imagens de imagens –, que deambulam no tempo e no espaço – Porto, Chaves, Lisboa, Finisterra, Vila do Conde, Ponta Delgada, Gijón, Cuba, Régua, México, Manaus, Guiné,

---

<sup>43</sup> Evidentemente que não poderíamos deixar de mencionar igualmente as diversas passagens em que o cinema e os filmes são referidos explicitamente, nomeadamente em *As Duas Águas do Mar*, onde Jaime Ramos revela as suas preferências cinematográficas (cf. Viegas, 1992: 130-131/251-253), na alusão, em *Longe de Manaus*, a *Fitzcarraldo* do realizador alemão Werner Herzog, ou a *Casablanca*, dirigido por Michael Curtiz, que assume uma posição de destaque ao figurar, de forma implícita, no título do romance *O Mar em Casablanca*. Há mesmo, conforme revela o autor em entrevista, o projeto da adaptação ao cinema do romance *Longe de Manaus* no Brasil (cf. 2009: 28). Ainda a propósito da dimensão cinematográfica nas narrativas de Viegas, poder-se-ia elaborar, aliás, um trabalho que incidisse sobre a escrita de Viegas ou sobre a técnica de montagem no processo de investigação e descoberta, considerando as imagens em si, a forma como se sucedem e a relação que estabelecem entre si (os *raccords*), e a sua relação com as partes e o conjunto (o plano) e o todo e a mudança (a forma como a narrativa progride), de que esta dissertação não se ocupará.

<sup>44</sup> Embora não nos detenhamos sobre os testemunhos e o seu papel na construção das *biografias* e no desvendamento dos crimes, não poderíamos deixar de referir, ainda que *en passant*, que os comportamentos humanos e as suas reações são também objeto de leitura e observação por parte dos detetives, muitas vezes à procura do lapso freudiano.

<sup>45</sup> Como recorda Umberto Eco, “[e]timologicamente, «invenção» é o acto de descobrir alguma coisa que já existia em qualquer lugar” (1992: 283).

Pinhão, Argentina, Casablanca –, estabelecendo novas teorias, *novas biografias*, voltando atrás, revisitando casas abandonadas, a morgue.

Atentemos nas três passagens textuais seguintes onde o detetive imagina a morte do jogador de futebol de *Morte no Estádio* e a vida de Rita Pereira Gomes, de *Longe de Manaus*, dois planos onde a dimensão cinematográfica das formas de narrativa é mesmo explícita, evocando diferentes técnicas, como o *flashback*,<sup>46</sup> o *slow motion* ou o *zoom*:

Saiu lentamente. Um homem famoso sente-se intimidado algumas vezes, tem medo de pequenas coisas, de tropeçar numa cadeira do bar, o seu campo é outro. Mr. O'Gradey poderia dizer isso mesmo. Olhou para a rua e apertou o blusão, correndo o fecho, à frente. Empurrou a porta lentamente. Tudo se passava dessa forma. Lenta. Demorada. Como num filme. (Viegas, 1991: 25)

o peito do homem ficara quase desfeito, o impacte de um jovem corpo, atlético, debruçando-se subitamente para o chão, elevando-se no ar, recebendo como que uma bofetada da morte, saltando do solo, elevando-se no ar, um espectáculo frio, de filme, em câmara lenta, repetindo os passos de uma dança macabra, o fumo da pólvora a misturar-se na neblina da Foz e a desfazer-se em nada pela noite fora. (*idem*: 57)

E havia aquele ponto negro dentro da sua cabeça, como o ecrã onde se projectava um filme. Suspense, música, ritmos surdos e inquietos, ventanias subindo de tom, rodopiando também. Luz do amanhecer. Neblina. A câmara, como se fosse uma câmara, vai abrindo o plano. Do carro que atravessa a ponte na direcção de Luanda, a câmara passa para um avião militar que poisa na pista e se imobiliza. Movimentos à volta do avião, jipes militares, um camião. A câmara aproxima-se muito rapidamente, num zoom muito rápido – até à porta do avião que se abre naquele instante. Suspense, música, ritmos, aquele som cada vez mais alto. Descem alguns militares do avião, em corrida. Só se vêem os rostos. A câmara está fixa nos rostos, não se move. Os rostos dos soldados, que vestem camuflado, movem-se no ecrã em passo de corrida. Andam à volta do avião. Aproximam-se dois camiões de transporte militar. A câmara repete o movimento do zoom muito rápido em direcção aos camiões, de onde descem soldados com equipamento de combate. Mesmo trabalho de câmara. Os rostos dos homens estão tensos. Nenhuma expressão nos rostos. Tudo é muito rápido. O único som que se ouve, além da música de fundo (suspense, música, ritmos) é o das botas, o das armas, o de alguém que grita – muito lá ao fundo – qualquer coisa que ninguém ouve. Depois, a pista vai ficando completamente deserta, o silêncio desce sobre essa Luanda vazia, madrugada. Close-up nos olhos da mulher, close-up nos olhos do homem, Luanda em 1972, o ruído dos aviões que partem para o Norte, o ruído dos musseques, o ruído que vem dos barrancos de terra alaranjada, o ruído que vem das ruas. (...) Nenhum deles esquece São Salvador do Congo, a poeira levantando-se na estrada, o vestido que Rita leva sobre o corpo, nem as malas que arrasta quando sai do Nordatlas ruidoso, ela atada à cama, ela aparecendo no meio do mato. (Viegas, 2005: 438-439)

Nos dois primeiros fragmentos, Jaime Ramos imagina o jogador de futebol a sair do Bonaparte e depois a ser alvejado, sequências de imagens que se sucedem em câmara lenta, como num filme. No terceiro fragmento, como num filme projetado num ecrã mental, o olho do detetive é substituído pela objetiva da câmara de filmar, deslocando-se do carro para o avião

---

<sup>46</sup> Sendo a narrativa policial a tentativa de reconstituição do passado, de repetição dos passos do criminoso, o *flashback* ou analepse, se quisermos, é uma das formas de estruturação fundamentais. Em Viegas, este movimento retrospectivo vai-se acentuando de forma cada vez mais insistente e intensa ao longo dos romances, à medida que as imagens se transformam em imagens-memória, que a vida das personagens se confunde e se liga com a dos detetives, e à medida que Filipe Castanheira e, especialmente, Jaime Ramos vão revelando a sua própria vida, traçando, também eles, a sua *biografia*. Repare-se que o romance *Longe de Manaus* é praticamente todo ele narrado em *flashback*, procedimento que se irá manter no romance seguinte, *O Mar em Casablanca*, e cuja segunda parte se intitula, precisamente, “O livro das recordações”.

militar e, depois, através de um *zoom* abrupto, fixando-se, em grande plano, nos rostos dos militares que descem do avião; seguidamente, o mesmo trabalho de câmara, agora com um camião militar, movimentos acompanhados por *música, suspense, ritmos*, até a pista ficar deserta e o som desaparecer. E depois sim, *close-up* nos olhos de Rita Pereira Gomes, *close-up* nos de Henrique Praia Portocarrero e, de seguida, outros ruídos que já não advêm dos militares, mas da própria cidade de Luanda, evocando quadros da vida aí vivida pelos dois: a poeira da estrada, o vestido de Rita Pereira Gomes saindo do Nordatlas, arrastando as malas, Rita *atada à cama*, Rita *no meio do mato*. Vale a pena lembrar que este é o filme imaginado por Jaime Ramos, já no fim do romance, ao sair do escritório de Lurdes Nogueira de Castro, relembrando a fotografia de Rita Pereira Gomes, rememorando as palavras do seu pai, Raul Gomes, as suas palavras ecoando na sua mente, a história contada por Ramiro, comparando datas, estabelecendo hierarquias, e produzindo sobre estas imagens as suas próprias imagens. Repare-se, mais uma vez, nos detalhes, nos pormenores, nas sensações. E no facto de o filme, ao contrário da fotografia, nos dar esse presente eterno, que permite ao detetive viver a vida de todas as personagens a quem traça uma *biografia*.

As imagens juntar-se-ão, assim, umas às outras por um processo de montagem que será sempre o de Jaime Ramos ou o de Filipe Castanheira, a tal ponto de as vidas dos mortos se fundirem, quase perversamente, nas suas próprias vidas. A título de exemplo, saliente-se o facto de Jaime Ramos, em *Longe de Manaus*, iniciar a sua história conjectural da ligação entre Shirlei e Álvaro Severiano Furtado precisamente com a expressão “No meu filme” (cf. Viegas, 2005: 250), e da fusão entre a vida dos vivos e dos mortos, acentuemos, por exemplo, Filipe Castanheira que imagina as cenas sexuais entre Rui Pedro Martim da Luz e Rita Calado Gomes, cenas essas que abruptamente o conduzem e são sobrepostas por outras, constituídas por memórias da sua própria intimidade com Isabel (cf. cap. 39 de *As Duas Águas do Mar*). Daqui decorre, assim, quer um processo de multiplicação de imagens, quer um movimento de interiorização. Este movimento de interiorização acentua-se igualmente quando as vidas das próprias personagens estão ligadas às vidas dos detetives, como a de Isabel Câmara Neves (embora Isabel não remeta para uma ligação do passado, mas antes para uma relação que se estabelecerá após ou na iminência da descoberta do crime) ou Aurora Gomes à de Filipe Castanheira, ou de Magda Gomes da Luz, Henrique Praia Portocarrero ou Adelino José Fontoura à de Jaime Ramos, transformando as imagens, as imagens de imagens e as imagens imaginadas em imagens-memória, apesar de sabermos que a memória vive também e essencialmente da imaginação.

Antes de avançarmos para o passo seguinte, impõe-se-nos retomar o paralelismo entre as *biografias* traçadas pelos detetives de Viegas e as biografias enquanto género literário. Em primeiro lugar, para salientarmos que o processo de *invenção* e de imaginação que encontramos

nos romances de Viegas os aproximam, mais do que das biografias, das biografias romanceadas, como já tínhamos adiantado inicialmente.<sup>47</sup> Em ambas – *biografias* e biografias romanceadas – quando o conhecimento nos está vedado, a única forma de aceder a esse mesmo conhecimento “é o recurso à imaginação, à alucinação da história, e ao delírio dos interiores dos seus protagonistas” (Bebiano, 2003: 339). E, mais uma vez, nos perguntamos, mau grado a repetição: como se conhece, se ordena, se conta uma vida? Por outro lado, como vimos, nos romances de Viegas o movimento de interiorização no *outro* é também de projeção do *eu* no *outro*, simultaneamente de vaivém e de *des-locamentos*, da *biografia* para a *autobiografia*, e de consciência da fratura e pluralidade desse mesmo *eu* a partir do *outro*. De igual forma, refere Adriana Bebiano, as biografias romanceadas, porque falam de pensamentos, de sentimentos e estados de alma, todos eles necessariamente inventados, através da dramatização do *eu* e do seu *duplo*, estão, paradoxalmente, mais próximas das autobiografias que das biografias (cf. 2003: 341-350). Daqui decorrem o elogio da imaginação enquanto forma de conhecimento e a *biografia imaginada* como reconstituição possível (e, diríamos, talvez única) do *real*, “como se fosse pouca a vida e muita a imaginação – ou fosse toda a vida imaginada” (Bebiano, 2003: 442). E se iniciámos esta primeira parte referindo que o detetive repete os passos do criminoso com o intuito de reconstituir o crime, teremos também de acrescentar, convocando novamente as palavras de Linda Hutcheon a que já nos referimos na introdução, que o passado não se repete nem se reconstitui, ele é sempre textualizado, sempre interpretado. É a partir destas três premissas que continuaremos a nossa reflexão, centrando-nos agora no processo de investigação do crime propriamente dito.

O mesmo método baseado na formulação de suposições, hipóteses e conjecturas, que vimos já na (re)construção das *biografias*, operará igualmente no processo de descoberta do crime, uma vez que o detetive se interroga frequentemente sobre o que teria feito o morto se não tivesse morrido, o que teria a sua morte impedido que acontecesse. Esta é uma espécie de regra de manual que surge em todos os romances. A título de exemplo, transcrevemos dois fragmentos textuais, de *Morte no Estádio* e *As Duas Águas do Mar*, respetivamente:

Os problemas, provavelmente, são simples, apesar de demorarmos muito tempo a enunciá-los, a dizê-los. Um tipo morre numa rua do Porto, não te interessa muito saber porquê. Interessa-te a vida dos outros, saber em que peça de um *puzzle* os outros começam a encaixar com segurança. Depois, procuras as peças que faltam, ao acaso, sempre ao acaso, porque a vida nos ordena que tudo seja feito dessa maneira exemplar, simples, clara. Sem rigor mas com rigor. Sem alegria mas com alegria. Tudo com o seu

---

<sup>47</sup> Se bem que, como salienta Adriana Bebiano, as biografias sejam também elas do domínio do ficcional, já que não há biografia que não esteja contaminada pela ficção.

contrário. Podes juntar as peças desse *puzzle*, algumas estão soltas. O que teria feito o homem no sábado, se não tivesse sido assassinado na sexta-feira à noite? Talvez seja isso o que devas perguntar, podes recomendar a inclusão desse princípio nos manuais do Ministério da Justiça destinados aos investigadores. Imagina os jovens candidatos a juízes do Centro de Estudos Judiciários: este cidadão morreu e tinha algumas ideias sobre o futuro – a morte, essa, impediu-o de pensar mais nele, o que, sendo um alívio, nos proporciona uma pista. O resto são conjecturas desagradáveis, meter-se alguém na pele de quem morre é desagradável – mas não há outro caminho. (Viegas, 1991: 160-161)

O que faria Rui Pedro Martim da Luz nas semanas seguintes? No dia a seguir? Ficaria no Porto, visitaria a família? Iria aos Açores, como Rita Calado Gomes disse a Luísa Salles que ele iria, em princípio? Passeariam os dois ao longo da ilha? Dormiriam no quarto que Rita Calado Gomes reservou em seu nome naquele hotel? Ou viria só tratar de pormenores, dinheiro, papéis, coisas legais? O que faria um morto se não tivesse morrido? É um princípio básico em qualquer investigação: o que impediu a morte que este homem fizesse? (Viegas, 1992: 321)

Por outro lado, se a imaginação é crucial para a narração da vida, ela também será fundamental para a reconstituição da morte que, afinal de contas, constitui uma parte dessa mesma vida. Em vários momentos dos romances, encontramos referência à necessidade da imaginação, da criação e da *invenção* como o único método possível e quando todos os outros foram já esgotados:

Provas. Não tinha provas.

Não. Não tinha provas, mas tinha uma solução. «Quando não tiveres nada a que te agarrar, imagina», pensara um dia. Por isso, pusera-se de repente a imaginar o que se poderia ter passado, o que podia ter acontecido. Sabia, por experiência própria, que há coisas que não se provam e que isso era uma prova maior que a da sua inexistência. (Viegas, 1989: 149)

A janela está aberta para que se vislumbre o princípio da noite, tudo se passa num ecrã onde se reflectem fragmentos de imagens. Filipe Castanheira organiza-os um por um, fragmento a fragmento para que a noite venha em seu auxílio. Normalmente vem, normalmente a noite arrasta-se como o baloiçar do pêndulo dos relógios (...) levantamo-nos a meio da noite, contam-se os minutos um a um, como se se tratasse da agitação do próprio corpo, vaga sobre vaga, noite sobre noite, somos sentinelas, vozes sonâmbulas adormecidas com esforço. O sentimento de derrota é mais forte agora, porque a solução de ambos os casos depende de um exercício vago de imaginação e de crueldade, será preciso destruir as imagens que se encostam a nós e substituí-las por outras, iluminadas pela luz de um dia que se refugia em recantos obscuros, nas sendas dos bosques, à beira dos caminhos mas nunca no meio dos caminhos, aguardando-nos. (Viegas, 1992: 319-320)

Durante a viagem teria muito tempo para pensar no que houvesse para pensar, para completar na sua cabeça o quadro dos acontecimentos, encaixar pequenas histórias, inventar o que faltava, embora nada lhe parecesse faltar, por princípio, a esse resumo de dois dias naquele hotel e naquela cidade. (Viegas, 1995: 83)

Só lhe restava esperar mais dois dias, não mais. O que acontecesse agora dependia de acasos e de adivinhações, o contrário do que devia ser o trabalho da polícia, disciplinado e metódico, feito de avanços e recuos, de testemunhos que são aceites e de suspeitas que são confirmadas, de papéis que se acumulam, de exames tanatológicos e de uma precisão que ele conhecia mas que não conseguia chamar para este caso. Não para este caso. (Viegas, 2005: 394)

Este método irá também ser sugerido por Osmar Santos, personagem fundamental de *Longe de Manaus* que conta histórias e insiste na necessidade de *inventar* e de imaginar, de “corrigir a

própria realidade, se for preciso” (*idem*: 344), deixando sempre suspensa a distinção entre aquilo que é *real* e aquilo que é imaginado, quer relativamente à história dos sírios e dos libaneses no Brasil, quer relativamente à história de Salim Furtado, quer relativamente à sua própria história. Tal como Jaime Ramos, também ele é um *coleccionador* de histórias, Ramos de portugueses, Osmar de brasileiros.<sup>48</sup>

O raciocínio do detetive, ao contrário do que muitos detetives da tradição do dedutivo teorizam (mais do que praticam), parte, assim, do que Ch. S. Peirce chamou de abdução (ou retrodução), precisamente aquele que assenta na formulação de hipóteses,<sup>49</sup> suposições e conjecturas e o único capaz de, a partir dos factos, criar uma nova ideia:

Abduction is the process of forming an explanatory hypothesis. It is the only logical operation which introduces any new idea; for induction does nothing but determine a value, and deduction merely evolves the necessary consequences of a pure hypothesis.  
Deduction proves that something *must* be; Induction shows that something *actually is* operative; Abduction merely suggests that something *may be*. (Peirce: 5.171)

Now, that the matter of no new truth can come from induction or from deduction, we have seen. It can only come from abduction; and abduction is, after all, nothing but guessing. We are therefore bound to hope that, although the possible explanations of our facts may be strictly innumerable, yet our mind will be able, in some finite number of guesses, to guess the sole true explanation of them. *That* we are bound to assume, independently of any evidence that it is true. Animated by that hope, we are to proceed to the construction of a hypothesis. (*idem*: 7.219)

Nas várias teorias que foram surgindo ao longo do século XX relativamente ao conhecimento e à investigação, quer seja científica, criminal, médica, etc., reconhece-se já que a investigação funciona igualmente como uma lógica de descoberta que se faz também a partir de intuições. O filósofo americano, no capítulo precisamente designado de “Instinct and Abduction”, aponta o papel do *insight* na descoberta científica para se chegar a uma nova teoria a partir dos factos, combinado com aquilo a que poderemos chamar de *reasonable*, e que nos permite escolher, entre milhões de hipóteses, a hipótese correta (cf. Peirce: 5.171-174). Em Viegas, não encontramos a palavra *insight*, mas outras que com ela partilham o mesmo campo semântico, como *pressentimento*, *estremecimento*, *inquietação*:

E talvez ele aprenda outras coisas, alguns sentidos, poucos sentidos, o peso de um mistério que seja como o peso dos cobertores numa cama acolhedora, apenas isso, ou nem isso sequer, nem a suspeita da morte, embora seja esse o seu ofício, o de inventar hipóteses, percorrer caminhos desconexos, pistas irrisórias, pressentimentos. (Viegas, 1991: 122)

---

<sup>48</sup> Voltaremos a esta questão na segunda parte desta dissertação.

<sup>49</sup> O próprio autor se refere, em entrevista, à invenção de hipóteses como uma das características do romance policial e de toda a literatura, e não a dedução que, segundo Viegas, “é uma tremenda chatice” (2003a: 49).



- Agarro-me ao que posso agarrar-me, se me der coisas para me agarrar. Há coisas que se sabem, coisas que se sentem e coisas que se pressentem. Não acho que tudo se explique por operações de aritmética básica, de dois mais dois. Se fosse assim, tudo seria simples. (*idem*: 163)

Rui Pedro Martim da Luz sentar-se-ia a esta mesa a tomar café pela manhã, sozinho, com Marta ou até com Ramón, quem sabe, e Filipe estremeceu a essa ideia que o assaltou de repente e que tomou conta dele à medida que a lanterna o guiava pelas paredes (Viegas, 1992: 209)

Só quatro dias depois, quando Jaime Ramos reencontrou na sua secretária as páginas manuscritas do processo relativo à investigação do homicídio de Rui Pedro Martim da Luz, é que Filipe Castanheira se decidiu a apressar o regresso aos Açores, às suas ilhas, não sem que antes fosse assaltado por uma inquietação na qual ganhava peso e forma uma imagem de papel desbotado e amarelecido, que era já a sua memória do cadáver de Rita Calado Gomes, entregue à passagem dos dias e à decisão de um relatório que a dava como acidentalmente falecida junto à Ponta do Arnel, em São Miguel. (*idem*: 250)

Às vezes, essas intuições são mesmo reveladas sob a forma de sonhos, delírios, devaneios, *flashes* que ocorrem numa fração de segundo apenas, e que nos mostram que estamos bem longe dos processos teorizados nos ensaios principais sobre o género policial em inícios do século XX ou da tradição de escrita da *Golden Age*:

E, num fragmento de tempo que nunca conseguiria identificar, porque foi tudo demasiado rápido, demasiado furtivo e passageiro, soube que os sonhos o poderiam ajudar, porque neles tudo se esclarece, e viu também um céu cheio de estrelas junto da água do mar onde fora encontrado o corpo da mulher, e viu subitamente, pedida por empréstimo a outra imagem, a uma imagem qualquer que gostaria de trazer consigo durante muito tempo, a mão direita de Rita Calado Gomes, uma mão abandonada ao frio, à morte, ao silêncio, como se recordasse, minuto a minuto, as imagens daquela manhã em que o seu corpo fora encontrado, e tudo isso fizesse parte de um filme, um filme completamente mudo, onde não se ouvia sequer o ruído provocado pela máquina de projectar, não se ouvia nada, e teve pena então, mas por pouco tempo porque sabia que iria adormecer de seguida e porque entendeu que os sonhos são absolutamente silenciosos, mudos, terrivelmente silenciosos, e sem cor. (*idem*: 136)

Com matizes ligeiramente diferentes, também Carlo Ginzburg, Umberto Eco, Thomas Sebeok e Jean Umiker Sebeok, entre outros, num conjunto de ensaios publicados sob o título de *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce* (1983), argumentam que o policial vive sobretudo, não da dedução (do geral para o particular) ou da indução (do particular para o geral), mas sim da abdução, chegando mesmo a mostrar que muitas das “deduções” de Sherlock Holmes (como ele próprio as chama) são, na verdade, abduções criativas. Umberto Eco propõe no seu ensaio, “Horns, Hooves, Insteps...”,<sup>50</sup> três tipos de abdução, a *abdução hipercodificada*, a *abdução hipocodificada* e a *abdução criativa*: a primeira corresponde a uma inferência para a melhor explicação, realizada de forma automática ou semiautomática; a segunda a uma inferência selecionada como sendo a mais plausível ou verosímil entre várias regras a que Eco designa de *equiprováveis* e que decorrem do nosso conhecimento do mundo; e a terceira à criação da regra que “tem de ser inventada *ex novo*” (1992: 270). Por outro lado, a *meta-abdução*, um *meta-nível de inferência*, irá ser fundamental, especialmente no que respeita às *abduções criativas*, mas

---

<sup>50</sup> Uma vez que existe uma tradução portuguesa deste ensaio, incluída no volume *Os Limites da Interpretação*, optámos por citar a partir dela.

também *hipocodificadas*, ambas “mecanismos criadores de mundos” (*idem*: 279), já que é através dela que poderemos verificar se a hipótese ou o mundo possível que selecionámos corresponde ao universo da nossa experiência, ou seja, ao universo real, o que nos permitirá validar a regra e, posteriormente, levar à alteração de paradigma. De acordo com Eco, a *meta-abdução* é fundamental não só na descoberta científica, como também na investigação criminal, embora na primeira operem as abduções de facto a lei e na segunda de facto a facto.<sup>51</sup> Diz Eco que a *meta-abdução* “é a que costuma elaborar o detective: «O indivíduo possível que delineei como habitante do mundo das *minhas crenças* é o mesmo indivíduo do *mundo real* de que anda alguém à procura»” (*idem*: 279-280). Contudo, como deixa entender, este *meta-nível de inferência* nem sempre ocorre nos romances policiais e as hipóteses sugeridas pelos detetives, muito mais do domínio da intuição, poderiam ser, em muitos casos, facilmente desmontadas e refutadas (cf. 1992: 290).

De facto, como podemos compreender, se nos romances policiais o paradigma indiciário é fundamental, ele não é, no entanto, o único dos paradigmas utilizado, mesmo nos romances de finais do século XIX e inícios do século XX, e, em Viegas, se os indícios e vestígios ainda participam, ou vão participando episodicamente, na descoberta do crime, na maior parte das vezes não há uma explicação lógica para os mesmos. Talvez porque os crimes, nos seus romances, são passionais ou talvez porque os crimes não se explicam: vêm de um lugar secreto que habita a escuridão de cada um de nós. Todos somos potenciais assassinos, de uma forma ou de outra. Talvez “o sabor estranho da morte seja o sabor do sangue, salgado e inóspito, radical, terrível, espantoso como o voo das aves” (Viegas, 1991: 121-122).

Recordemos como são desvelados os casos nos seus romances. No primeiro romance, *Crime em Ponta Delgada*, a morte de António Gomes Jardim é intuída sob a forma de uma descoberta terrível partilhada por Filipe Castanheira e Isabel, um vulcão aberto, um sismo que abalaria toda a ilha, e terá de ser *adivinhada* pelo leitor, uma vez que a identidade do assassino não é diretamente revelada, ficando antes *suspensa*. Em *Morte no Estádio*, a indicação de quem cometeu o homicídio do jogador de futebol e depois do próprio homicida é-nos dada por Filipe Castanheira que traça, dos dois homicídios, um *retrato em fuga*, tal como o de todas as *biografias* ao longo de todos os romances. No romance seguinte, *As Duas Águas do Mar*, se Jaime Ramos e Filipe Castanheira apresentarão uma série de indícios e evidências perante Luísa Salles – uma fotografia, os óculos graduados, as passagens de avião –, as três pegadas que simbolizam o triângulo Rui

---

<sup>51</sup> A diferença entre ambas, diz-nos Eco,

está na flexibilidade meta-abdutiva, ou seja, na coragem de desafiar sem verificações posteriores o falibilismo de base que governa o conhecimento humano. É esse o motivo por que na vida «real» os detectives cometem erros com maior frequência (ou de modo mais visível) do que os cientistas. Os detectives são remunerados pela sociedade pela sua impudícia no apostar meta-abdutivamente, enquanto os cientistas são remunerados pela sua paciência em verificar as abduções que fazem. (1992: 289)

Pedro Martim da Luz-Rámon-Marta Rodríguez Cano não serão suficientes para provar o crime, pois será necessária uma confissão, a confissão de Marta. Em *Um Céu Demasiado Azul*, a morte de João Alves Lopes é atribuída quase de certeza a Amélia Lobo Correia, mas ela apaga os traços da sua existência, encena a sua própria morte e desaparece para a Argentina ou para o México. O mesmo acontece com Henrique Praia Portocarrero, em *Longe de Manaus*, cujo crime é imaginado ou intuído e cujo rasto se perde no final da investigação, e com Adelino José Fontoura, em *O Mar em Casablanca*, que, apesar de poder ter sido o assassino, em todo o caso ele era uma personagem que não existia (de resto, permanece sempre a incógnita se foi ele ou a sua filha, Mariana Serra, que entretanto se refugiara em Casablanca, ou ambos).

Desta forma, e pelo que atrás foi exposto, se o processo abduutivo é utilizado na criação de *biografias possíveis*, as hipóteses e conjeturas criadas pelo detetive não são provadas, não são verificadas por qualquer tipo de *meta-abdução*, o que vem corroborar novamente a ideia de que o detetive em Viegas é um contador de histórias. Acresce ainda que, a partir do momento em que os detetives conseguem criar *um mundo possível*, os *fantasmas* perdem o seu estatuto espectral, já têm a sua narrativa e, portanto, libertam o detetive das suas sombras. Talvez por isso mesmo, em *Longe de Manaus*, o caso de Daniela e Helena não seja desvendado, até porque elas nunca constituíram os *fantasmas* de Jaime Ramos, e o de Shirlei também não irá ser revelado, mostrando que nem tudo na vida é passível de ser explicado. O detetive não tem a chave para todos os mistérios. A falibilidade faz parte, portanto, do ser humano. É significativo o diálogo que se estabelece entre Jaime Ramos e Isaltino neste romance e que vale a pena aqui reproduzir:

«A morte de Shirlei não tem a ver com a do Álvaro Severiano Furtado. Não há uma ligação. Serve para te mostrar que o que acontece é só uma possibilidade. É um atrevimento diante das leis da física.»

«Da física?»

«Atracção de corpos. Numa investigação, reúnes todos os dados que são relevantes. Juntas tudo o que acontece. E tentas provar que há uma ligação entre esses factos, o que acaba por ser normal. É o problema das caganitas dos pombos: se há uma caganita de um pombo, é porque um pombo passou por ali, apesar de não veres nenhum no céu. Mas passou lá. Eu sou pela eliminação dos pombos, em geral.» (Viegas, 2005: 434-435)

Assim, se há um crime a desvendar, esse mesmo crime é uma parte de uma história dentro da corrente de todas as histórias que cada romance nos dá a ler, faz parte de uma *biografia*, da história de uma vida, que é, também ela, morte, porque “[l]as cosas de la vida y las de la muerte son las mismas, solo que unas suceden a las siete e las otras a las siete y media” (Élmer Mendoza, escritor mexicano também ele de romances policiais, em epígrafe a *O Mar em Casablanca*).

Numa recensão crítica a *Crime em Ponta Delgada*, publicada no *JL* em 1989 e intitulada “Alibis para uma vertigem”, Luísa Mellid-Franco, designando o romance de “pseudopolicial”, referia que, se o método empregue por Filipe Castanheira obedecia aos velhos cânones policiais,

a solução do crime se diluía algures, já que o romance se impõe “pela cumplicidade e pela ternura, não pelo desmascarar do assassino” (1989: 14), e concluía:

E ficamos, no fechar do livro, com uma estranha sensação de não ter sido necessário, nem encontrar o verdadeiro assassino nem o verdadeiro «policial»; que, no fundo, tudo foi inexistente, inexplicável, porque o importante é que «um vulcão não sussurra apenas: vai ardendo, consumindo a terra até lhe deixar um cheiro que sentira (...)». (*ibidem*)

Também Luís Forjaz Trigueiros, em 1991, assinala que “[lhe] falta, para ser obra policial, (no sentido corrente da palavra) o clássico, e fatalmente inesperado ou talvez não, desfecho revelador (...) o romance – que poderia ser considerado talvez com mais razão, uma novela, deixa a solução em suspense” (1991). De forma similar, relativamente a *As Duas Águas do Mar*, Fernando Mendonça inicia a sua recensão afirmando que este, apesar de possuir todos os elementos de uma história policial, não é, efetivamente, um romance policial, classificando-o como um *romance de introspeção* ou de *investigação introspetiva*: “à medida que a história caminha para o seu final, ela vai ficando cada vez menos parecida com um romance policial e cada vez mais igual a uma reconstrução de almas, das suas paixões, das suas especulações” (1996: 305).<sup>52</sup> E Carlos Câmara Leme, a propósito de *O Mar em Casablanca*, salienta igualmente que

o núcleo duro (...) não passa tanto pela resolução dos crimes que vão surgindo, mas pela atitude nostálgica e melancólica que Jaime Ramos (...) tem perante o mundo: ele é apenas um «biógrafo incompreendido» de personagens, das suas histórias e das investigações, que se cruzam no(s) seu(s) caminho(s). (2009: 227)<sup>53</sup>

Numa permanente tensão entre o *real* e o ficcional, os romances de Viegas iluminam e obscurecem, avivam e desvanecem, reanimam e apagam os contornos da vida e da morte através da imaginação, dos sonhos, de delírios e devaneios, num jogo constante de sombras e de luz, mostrando-nos que a vida não se explica juntando episódios por ordem cronológica, e, sim, desordenando o que nunca chegou a acontecer. E se a vida e a morte que vem nos livros é que é a verdadeira, a *realidade* imita muitas vezes a ficção: “[a] vida imita muito as novelas, Isaltino” (Viegas, 2005: 441), diz Jaime Ramos, como “os últimos dias de Magnus Pym” (Viegas, 1992: 323), “[c]omo [os] romances de Camilo Castelo Branco, como [as] novelas antigas, como [os] folhetins passados nos conventos” (Viegas, 2005: 419), como “um filme cheio de coisas que

---

<sup>52</sup> Apesar de se notar nele implícito um entendimento do género policial como menor, encerrando a sua recensão com seguinte interrogação: “É possível verificar agora que não se tratou, (...) propriamente de um caso policial. Seria uma injustiça que o Autor não mereça. Como se poderia diminuir um tão belo e profundo romance?” (1996: 306)

<sup>53</sup> Repare-se que a atitude de menosprezo relativamente ao romance policial já não se encontra em Carlos Câmara Leme, como no crítico anterior, que faz até questão de ressaltar que se trata de “um género que não pode ser subestimado ou tratado como literatura de segunda.” (2009: 227)

nunca existiram” (Viegas, 2009: 222).<sup>54</sup> Desta forma, não se trata de compreender ou explicitar a vida ou a morte, mas antes de as resgatar, narrando-as, e é esse ato de perpetuar as histórias que parece dar sentido ao mundo. No fundo, é a própria literatura, e a escrita, que dão sentido ao mundo, que o salvam do caos e das trevas. Neste sentido são significativas as palavras do próprio Viegas, não sem alguma (ou muita) ironia, no discurso da cerimónia do prémio da APE por *Longe de Manaus*: “Agradeço o prémio, sim senhora, mas a responsabilidade é a mesma. Não vou passar a fazer literatura. É isto que eu faço: histórias” (2006a). Tal como o próprio detetive, também o autor se assume como um contador de histórias, acentuando a ideia de que “[o] homem é um animal fabulador por natureza” (Eco, 1991: 16), ouvir e contar fazem parte da sua função biológica e de que “a narrativa começa com a própria história da humanidade” (Barthes, 1987: 95). Assim, os romances de Viegas convocam as teorias de Umberto Eco, onde este aflora, a propósito do seu romance *O Nome da Rosa*, o romance policial: representando uma história de conjectura *no seu estado puro*, os espaços das conjecturas do romance policial são espaços em rizoma, aqueles onde cada caminho pode comunicar com os outros, pois “não tem centro, nem periferia, nem saída, porque é potencialmente infinito” (1991: 47). E, acrescentaríamos nós, um caminho que se percorreu, ou vários, que poderiam ter sido sempre outros, narrados de outra forma, criado outras histórias: “[s]abia que as histórias em seu redor se acumulariam, se fossem puxadas como um fio de uma peça de renda, um fio luminoso e incandescente que bastaria para iluminar umas quantas vidas, e talvez mesmo a sua. Pelo menos iluminá-las de imaginação, de uma imaginação que não se importava que fosse delirante” (Viegas, 1992: 336). Porque eles são também espaços de procura da escrita, habitados pela potencialidade do processo criativo. E porque, não devemos esquecer, “as melhores biografias são as incompletas” (Viegas, 1991: 161).

---

<sup>54</sup> Sublinhe-se a insistência nesta tensão entre *realidade* e ficção a propósito do filme *Casablanca* nos diálogos entre Jaime Ramos e Rosa.

## Parte II

### *Segundo andamento: Cartografias identitárias*

É isso que buscamos, um lugar para viver, um lugar para morrer

F. J. Viegas, *Se me comovesse o amor*

Se é verdade, como mostrámos nas páginas anteriores, que o detetive em Viegas é um *detetive-biógrafo*, elaborando *biografias* incompletas e inventadas, também as próprias personagens por ele *biografadas*, por sua vez, andam em demanda da sua própria identidade ou de um novo rumo para a vida. Trata-se de identidades perdidas no tempo e na memória e em espaços que nos remetem insistentemente para outros espaços e outros tempos e outras memórias e outras histórias, e que o detetive tenta perpetuar ao (re)construir a vida, resgatando-as da sombra e do esquecimento. Os romances de Viegas estão repletos de personagens que não sabem qual o seu lugar no mundo, que buscam incessantemente a sua identidade e uma casa para habitar. São personagens que tentam recuperar um passado perdido, procurando um lugar onde possam resgatar uma metade de vida que não se viveu, mesmo que esse lugar seja vago, difuso, disperso ou no fim do mundo, “que parece ser um lugar inventado para os portugueses” (Viegas 2005: 316-317). A construção da identidade afigura-se, assim, nos romances de Viegas, indissociável da geografia: o exílio de Filipe Castanheira nos Açores, de Rui Pedro Martim da Luz em Finisterra ou de Álvaro Severiano Furtado em Manaus, Jorge Alonso, um português de Trás-os-Montes que vive como irlandês, Corsário, um mestiço de nacionalidade portuguesa e alma cabo-verdiana, Salim Furtado, um português *inventado* brasileiro.

A investigação da vida e da morte será, desta forma, a força motriz que levará à *deslocação* do detetive que se envolve igualmente em *detetive-geógrafo*, da *geografia interior* das casas dos mortos à geografia no sentido próprio de *escrita da terra*. De facto, não poderíamos falar dos romances de Viegas sem equacionar a questão da viagem e do espaço, ou melhor, das viagens e dos espaços. O próprio autor, em entrevista ao *Notícias Magazine*, em 2003, a propósito do romance *Lourenço Marques*, dizia que quase todos os seus romances nasciam de uma viagem, salientando a importância que os espaços aí adquirem, e, em entrevista ao *Mil Folhas*,

confessava: “Tenho a tentação de primeiro procurar a paisagem, o cenário, e só depois escolher a história. Foi sempre assim. E vai voltar a ser assim de novo” (2005).<sup>55</sup>

De tal forma as *imagens* tornadas *paisagens* são importantes que poderíamos mesmo dizer que elas têm um estatuto semelhante ao de personagens: ler os romances de Viegas é ler também a sua geografia, é ler o Porto e o Minho, Trás-os-Montes e os Açores, a Irlanda e a Galiza, Cuba e México, Angola, Guiné-Bissau e Cabo-Verde, Brasil e Marrocos.<sup>56</sup> Carlos Câmara Leme intui, precisamente, esta importância das paisagens ao referir, na sua recensão a *O Mar em Casablanca*, que, “[m]ais do que um romance de personagens, estamos perante um «mar» de ambientes, a matéria-prima de que é feito o livro: Vidago, Porto, Douro e Luanda. As paisagens, na verdade, são a grande personagem de *O Mar em Casablanca*” (2010: 227). De igual forma, Fernanda Botelho, em recensão crítica a *Um Crime Capital*, já havia feito esta leitura relativamente à cidade do Porto: “é o Porto, aqui mais que um espaço geográfico, também, e sobretudo, personagem preponderante” (2001). Os próprios títulos dos romances nos apontam, todos eles, para espaços físicos, mais ou menos vagos, mais ou menos referenciais. Saliente-se igualmente que quase todos os romances abrem com a ideia da *imagem* que se envolve em *paisagem*: *Crime em Ponta Delgada* com a imagem da ilha húmida e quente de São Miguel, *Morte no Estádio* do aeroporto de Ponta Delgada sob o céu da ilha, *As Duas Águas do Mar* com a derradeira paisagem, a última imagem que se terá do mar e da aldeia de Finisterra, *Longe de Manaus* com a do vento tenso e quente e da poeira da ilha de Luanda, *O Mar em Casablanca* com Jaime Ramos debruçado sobre o vazio, entre as águas do mar e as do rio. Desta forma, e considerando que a paisagem implica sempre um observador – de que decorre, novamente, uma poética do olhar – e, portanto, um ponto de vista específico e a apreensão do mundo em termos individuais, insinua-se, assim, a presença de uma *geografia sentimental*, um mapa de afetos.

E colocam-se-nos, de novo, mas por outros prismas, as questões da representação e da identidade. Michel Onfray, em *Teoria da Viagem. Uma Poética da Geografia*, defende que dizer o mundo é uma tarefa quase impossível porque “o mundo resiste às tentativas de ser traduzido em palavras” (2009: 112). Assim, segundo o filósofo francês, só através de uma geografia coremática

---

<sup>55</sup> Atente-se igualmente na advertência inicial de *Crime em Ponta Delgada* – “Factos ou pessoas são ficção, aqui como em outros lugares. Quanto aos lugares, veremos” – reveladora, também ela, da importância dos espaços nos seus romances, ou nas palavras proferidas aquando da cerimónia da entrega do prémio da APE por *Longe de Manaus* – “E estou grato, evidentemente, aos lugares que aparecem no livro – o Porto, Trás-os-Montes, o Douro, a Guiné, Cabo-Verde, Angola e, naturalmente, o Brasil. Se não existissem esses lugares, não teria podido escrever.” (2006a)

<sup>56</sup> Estas leituras várias, que não serão aqui ensaiadas, poderiam constituir o ponto de partida para outros trabalhos de investigação a propósito da obra romanesca, ou mesmo poética, de F. J. Viegas. Há já dois artigos, de Pilar Vázquez Cuesta e de Elias Torres Feijó, que se referem à presença da Galiza em *As Duas Águas do Mar*, considerando, todavia, que o autor não faz jus à Galiza, quer nas descrições, quer nas personagens criadas, quer pelo *espanhol* utilizado (cf. Vázquez, 1995), quer pelo desconhecimento face ao território espanhol, apoiado no passado em termos míticos e imaginários e, portanto, acentuando a distância Portugal-Galiza (cf. Torres Feijó, 1999). Carlos Quiroga, por sua vez, refere-se, a propósito do romance, a “um ar de portugalidade periférica” (cf. Quiroga, 2007).

o mundo pode ser lido, decifrado e compreendido através da visão, onde o viajante opera como um detetive, através de um processo dedutivo que lhe permite revelar os signos e coremas que observa, passando do real sensível ao inteligível, e apreendendo o mundo de forma “global e particular, universal e singular” (*idem*: 118).<sup>57</sup> Desta forma, a educação e proeminência do olhar na leitura do mundo e descodificação dos seus signos acentua uma ligação estreita entre a viagem/deslocação e o policial.<sup>58</sup> Sublinhe-se ainda que as várias deslocações a que os detetives em estudo se entregam não são apenas motivadas pela necessidade de investigação propriamente dita, mas igualmente por uma necessidade em recriar os ambientes e os espaços que fazem parte das *biografias* que eles tentam traçar e que se constituem essencialmente como *paisagens interiores*, olhadas *de dentro* através da projeção do *eu* no *outro*, manifestações da *alucinação* ou *delírio* do biógrafo, nas palavras de Adriano Bebiano (cf. 2003: 159-164).

A este propósito, gostaríamos de convocar aqui uma crónica de Viegas, ele próprio um viajante e *cronista* de lugares e de viagens, publicada na revista *Volta ao Mundo*, precisamente intitulada “O viajante enquanto espião”, onde retoma as ideias de disfarce, de identidade e alteridade, de mistério e suspeição, de proeminência do olhar, de arquivo, de aventura e deteção, de *liberdade* e *transformação*, comuns a ambos:

Em certa medida, o viajante é um espião, um aventureiro que viaja disfarçado e sem a pele que o cobre durante um ano de trabalho ou mais. O verdadeiro viajante (procuramos sempre essa figura, não é?) troca de identidade e espera não ser reconhecido enquanto espera por um avião ou se perde numa estrada. Tal como nos livros de aventuras do nosso século passado – em que os heróis, na maior parte das vezes, são espiões –, o viajante é sempre outra pessoa, é sempre o outro: dorme nos hotéis evitando olhar-se nos espelhos, anota pormenores que noutras circunstâncias lhe pareceriam inúteis e irrelevantes; leva o seu caderno para escrever impressões que teria vergonha de redigir um mês antes; as suas fotografias procuram o mistério de um lugar – um lugar para viajar, um lugar inclinado sobre nós e sobre a felicidade –, as sombras de um mercado ao final da manhã (cheio de cores, de vozes), a passagem do tempo, a areia de uma praia, a poeira de uma estrada que não voltará a percorrer.

Pertencendo a um mundo em que cada minuto tem um preço e uma medida exacta, o viajante recupera a poesia, a inutilidade, os monumentos em ruínas, os papéis que hão-de ser arquivados fora da memória, as varandas dos hotéis, os instantes fugidios de prazer e de sexo e de clandestinidade. Ele é verdadeiramente um espião que vai e regressa para fazer um relatório acerca de um mundo suscitado, amável, desejado. Nunca mais será o mesmo, ainda que se comporte da mesma maneira, ainda que não possa mudar –

---

<sup>57</sup> A geografia coremática, desenvolvida nos anos 1980 no âmbito dos problemas colocados pela cartografia, surge a par da necessidade de pensar o espaço e as formas de o representar, considerando as suas mutações. Seguindo os princípios de uma semiologia gráfica, pretende-se representar graficamente as estruturas (fortes ou contingentes) dos territórios, a que Hervé Théry dá o nome de *gramática do território*. Por outro lado, ao fornecer-nos a identidade de cada território, um modelo único, a geografia coremática abre possibilidades de comparação entre diferentes territórios e modelos (cf. Théry, 2004).

<sup>58</sup> Diogo Alcoforado destacava, num elogio ao policial enquanto leitor, “Porque gosto do *policial*... Por que gosto do *policial*?”, precisamente, a construção de ambientes: “Com Maigret habito, ainda agora..., um Paris tão mítico como obsessivo; com Miss Marple descobri aldeias inglesas onde nunca estive; com Nero Wolfe entrevi Nova York pela janela do luxuoso apartamento (...), com Phillip Marlowe ou Glen Bowman ter-me-ei aventurado em espaços americanos que, intimamente percorridos, e assim vistos, jamais espero conhecer” (2001: 216). Seria deveras interessante, aliás, levar a cabo um trabalho de investigação sobre as relações entre o género policial e a literatura de viagens. E, não deixa de ser curiosa, a este propósito, a campanha de *marketing* pensada pela Escaravelho de Ouro que, em 1950, pensara publicar os primeiros 12 volumes da sua coleção de policiais com senhas e oferecer uma viagem à cidade ou país onde decorria a ação do romance a quem tivesse a senha premiada (cf. Sampaio, 2007: 174).



realmente – de personalidade. Mas mudou. Lá por dentro, onde as coisas importantes acontecem, ele mudou mesmo. Aprendeu a ser espião. (Viegas, 2008c)

Evidentemente que a figura do espião é diversa da do detetive, mas ambos partilham algumas características comuns, como o desvendamento de mistérios que se envolve em verdadeira aventura, o clima de suspeição e de inventariação de hipóteses, a leitura e interpretação dos ínfimos detalhes, os registos e arquivos mentais e materiais, as provas, as deslocações.<sup>59</sup> Além disso, é de conhecimento geral a admiração de F. J. Viegas por John Le Carré e devemos recordar que duas das personagens *biografadas* nos seus romances tinham sido espiões que pertenceram às Informações, como Rui Pedro Martim da Luz de *As Duas Águas do Mar*, ou à Legião Estrangeira, como Adelino José Fontoura de *O Mar em Casablanca*, “[e]spiões de pequeno porte” (Viegas, 2009: 224), “[e]spionagem de pequeno país” (*ibidem*).

Por outro lado, se traçarmos um mapa dos seus romances, cedo nos apercebemos que, apesar de uma *geografia sentimental*, ela vai-se tornando cada vez mais heterogénea e centrífuga, e, paradoxalmente, mais centrípeta, porque se trata também de *cartografar a identidade portuguesa*. Porque encontrar uma nova (ou velha) geografia é também enfrentar o passado, um passado guardado na memória a preto e branco, envolto no nevoeiro, e porque, afinal, os *fantasmas* de cada um são também os *fantasmas* do país, e as histórias das pessoas sem importância nenhuma são também as histórias das nações. Tal como o detetive assegura o sentido da história da vida e da morte, narrando-a, buscando rastros e indícios dos seus *fantasmas*, as várias personagens com que se cruza (e os seus mortos) constituirão, por sua vez, e igualmente, os restos e rastros de um (*ex-*) *império* em ruínas e os seus testemunhos assegurarão também a narração de versões e variações da História, desde os *fantasmas* da guerra colonial,<sup>60</sup> passando pela época pós-Revolução e o seu reflexo na sociedade e na política em Portugal continental e insular, até a uma reflexão sobre o mundo hodierno e, essencialmente, sobre a vida e identidade portuguesas *dentro e fora* dos limites do pequeno retângulo.

---

<sup>59</sup> Henri Pageaux, num ensaio sobre o romance de espionagem onde distingue este do romance policial em termos estruturais, também aproxima aquele género da literatura de viagens: “Le roman d’espionnage est bien une certaine littérature de voyage du XXème siècle (...) Il peut d’ailleurs tourner au faux reportage. Qu’on songe aux «fiches techniques» présentées dans le bureau du Chef pour renseigner l’agent sur le pays où il va en mission; qu’on songe aussi que l’agent est toujours un faux touriste” (1996: 159-160), diz-nos.

<sup>60</sup> É muito curioso que Roberto Vecchi, em *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*, proponha, entre outros, o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg como um outro modo para reler e repensar os textos poéticos ou ficcionais de guerra, através da configuração do eixo resto/rasto-narração e onde a narração surge como o único meio possível pelo qual o resto/rasto poderão fazer sentido (cf. 2010: 43-46). Por outro lado, Jo Labanyi, reputada hispanista, convocando *Os Espectros de Marx* de Jacques Derrida e a leitura que deles fez o crítico marxista Frederic Jameson em “Marx’s Purloined Letter”, recupera a ideia que aí se apresenta de que o aparecimento dos *fantasmas* é *um evento não narrativo* e, portanto, “os fantasmas – tal como o trauma, com que se relacionam – representam uma falha da narrativa: a incapacidade de contar uma história” (2003: 64). Todavia, relativamente aos *fantasmas imperiais*, contar a sua história é apagar a sua qualidade fantasmática, e daí que, como conclui Jo Labanyi, reconhecer os *fantasmas* da história significa “encontrar formas de representação baseadas, não em narrativa, mas em corporização e actuação” (*ibidem*: 68).

Alguns teóricos do género policial referiram já as ligações que este género estabelece com a História como, por exemplo, Jochen Vogt, num ensaio dedicado ao romance policial contemporâneo, onde destaca esta articulação em escritores como os britânicos Robert Wilson, Peter Robinson, Ian Rankin e David Peace e o americano Michael Connelly (cf. Vogt, 2012). Desta forma, a estreita ligação a que nos referíamos já entre biografia, ou biografia romanceada, e História, também pode ser facilmente estabelecida por um género como o policial.<sup>61</sup> E se, como vimos na introdução, o romance histórico da contemporaneidade tende a ser perspetivado sob o ponto de vista de personagens marginais ou marginalizadas pelo discurso oficial da História, de igual forma, na biografia romanceada, encontramos esta tendência para se centrar nas margens da História (cf. Bebiano, 2003: 251-252). Além disso, inevitavelmente, o diálogo com a História irá criar espaços de questionamento e problematização identitários; e tem-se observado frequentemente, na ficção policial contemporânea, que a descoberta da identidade do criminoso, foco do tradicional *whodunnit*, passa muitas vezes para segundo plano, e que a noção de identidade passa a ser articulada e perspetivada num sentido mais lato, alargando-se à problematização da identidade nacional, sexual, étnica ou cultural.<sup>62</sup>

Circunscrevendo-nos ao espaço literário português, Ana Isabel Briones publica em 1998 um artigo que se debruça sobre romances que, na década de 80, utilizam os mecanismos e estrutura do policial em função de uma *revisão* do passado histórico recente. Curiosamente, Francisco José Viegas é deixado de lado nesse estudo, por aí se considerar, a par de outros, como Denis McShade, Henrique Nicolau, Dick Haskins, Ross Pynn, Orlando Neves ou Maria Estela Guedes, que “não mostram uma intenção para além do uso dos tópicos mais elementares do género policial, [e] não existe nas suas obras a reflexão sobre realidade e ficção ou uma clara intenção de recuperar elementos do passado histórico recente por meio do género” (1998, 274).<sup>63</sup> Relativamente a esta *exclusão* poderíamos salvaguardar que, tratando-se de um ensaio de 1998, seria compreensível que esta questão tivesse passado despercebida a Ana Isabel Briones, uma vez que ela surge de forma mais clara nos romances *Longe de Manaus* e *O Mar em Casablanca*,

---

<sup>61</sup> Num movimento contrário, também outros géneros dialogam com o policial. Petr Chalupský, num ensaio dedicado a Peter Ackroyd, refere-se à hibridização dos géneros policial, histórico e biográfico (e entre facto e ficção), a partir da análise de narrativas ficcionais – *Hawksmoor* (1985) e *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994) – e não ficcionais – *Dickens* (1990) e *London: The Biography* (2000), relevando nelas a importância do crime associado à cidade de Londres. Num outro ensaio, partindo do “historiador-enquanto-detective”, Anna Richardson sublinha os modelos e dispositivos característicos do policial em romances que tematizam o Holocausto, através de uma análise dos romances do escritor americano de origem judaica, Michael Chabon, *The Final Solution* (2006) e *The Yiddish Policeman’s Union* (2007).

<sup>62</sup> A este propósito, destaque-se o conjunto de ensaios reunidos sob o título *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, organizados por Marieke Krajenbrink e Kate M. Quinn, e que cobrem diversos territórios geopolíticos e culturais.

<sup>63</sup> Ana Isabel Briones irá direcionar a sua atenção para *Square Tolstói* (1981), de Nuno Bragança, *Adeus, Princesa* (1985), de Clara Pinto Correia e *O Rio Triste* (1986) de Fernando Namora (*Balada da Praia dos Cães*, de José Cardoso Pires, irá ser também referido, mas não constituirá objeto de estudo).

publicados posteriormente, e que refletem sobre a vida dos portugueses nas ex-colónias, assim como sobre a guerra colonial. Porém, se em *Um Céu Demasiado Azul*, de 1995, a via de reflexão histórica surge de forma quase impercetível,<sup>64</sup> o mesmo não poderemos dizer em relação ao primeiro romance, *Um Crime em Ponta Delgada* (de 1989, relembre-se), onde essa via é claramente explícita e onde o detetive traça, sobretudo, uma *biografia política* da personagem António Gomes Jardim que se liga a factos históricos conhecidos e polémicos que invadiram a cena política um ano após a Revolução, em 1975 – a questão da independência e desejo de autonomia dos Açores. Esta *exclusão* decorre do facto de se tratar de um espaço marginal? De se tratar de um primeiro romance? Ou, simplesmente, do desconhecimento? Não sabemos o motivo ou motivos que a terão suscitado. Contudo, o que nos interessa aqui realçar é que é neste primeiro romance que surge o detetive Filipe Castanheira, subinspetor da Polícia Judiciária em Lisboa, que irá pedir transferência para Ponta Delgada, e, sublinhe-se, licenciado em História. Note-se, como realça Carlo Ginzburg, que esta é uma das disciplinas, entre outras, que, sob a égide do paradigma indiciário, dá primazia à observação empírica e à leitura de indícios materiais, procedendo, tal como a investigação criminal, a *previsões retrospectivas*, ou seja, tentando ler no presente os mistérios do passado.<sup>65</sup> Se já havíamos, na primeira parte, estabelecido um paralelismo entre o detetive e o biógrafo no que concerne ao trabalho de deteção de indícios e vestígios, optámos por adiar para esta segunda parte a referência à analogia com o historiador, porque também de uma parte ou partes da História aqui se falará. A própria tensão entre *realidade* e *ficção*, a que nos referimos a propósito das fotografias e do trabalho de imaginação e *invenção* do detetive, estará também patente nos romances de Viegas relativamente à História e às suas versões. E o próprio autor, em diversas entrevistas, confessa as várias pesquisas historiográficas e geográficas, a recolha de testemunhos e até mesmo a inspiração em pessoas reais.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Neste romance, a personagem *biografada*, João Alves Lopes, tinha pertencido ao MRPP, Movimento Reorganizativo do Partido do Proletariado, partido de extrema-esquerda fundado em 1970, e, após o 25 de abril, participara nas campanhas de alfabetização por si dinamizadas (cf. Viegas, 1995: 130-131). Por outro lado, Cuba representa simbolicamente uma época em que se acreditava no comunismo, em Che Guevara e na revolução.

<sup>65</sup> Ginzburg refere igualmente a arqueologia, a geologia, a paleontologia, a filologia, a psicanálise e a medicina (cf. 1988: 81-118).

<sup>66</sup> A este propósito, veja-se, por exemplo, a entrevista “À Solta em Lourenço Marques” publicada no *Notícias Magazine* em 2003 ou a conduzida por Isabel Coutinho publicada no *Mil Folhas* em 2005. Em Viegas encontramos mesmo a referência a personagens que correspondem a pessoas reais, em jeito de divertimento, como Mota Amaral, ex-Presidente do Governo Regional dos Açores (entre 1976 e 1995) em *Um Crime em Ponta Delgada*, António Costa, Marcelo Rebelo de Sousa e José Pacheco Pereira, entre outros, em *Um Crime na Exposição*, a Diretora da Porto 2001, a astrónoma Teresa Lago, a então Presidente da Fundação de Serralves Teresa Patrício Gouveia e o ex-Ministro da Cultura Manuel Maria Carrilho em *Um Crime Capital*, que surgem lado a lado com uma personagem literária, Mandrake, o famoso detetive de Rubem Fonseca. Salientem-se ainda as várias advertências que surgem nos seus romances relativamente ao carácter real/ficcional das personagens e da própria intriga, de que decorre sempre uma certa ambiguidade, como em *Morte no Estádio*, *As Duas Águas do Mar*, *Um Céu Demasiado Azul* e *Um Crime na Exposição*, assim como na epígrafe a *Um Crime Capital*, onde este hibridismo surge de forma mais explícita.

Também Pierre-Michel Prunville, no estudo já mencionado na introdução, não encontra em Viegas este diálogo com a História, referindo-se aos seus romances como romances de enigma centrados na história do crime, de acordo com a terminologia de Todorov: “[s]i l’environnement est, dans ses romans, importante, ils restent bien centrés sur l’enquête et sur son résultat” (2009: 7), posição que poderemos facilmente contestar de acordo com o demonstrado na primeira parte desta dissertação e de acordo, igualmente, com o que ilustraremos ao longo desta segunda parte. Esta desatenção parece-nos sobretudo derivar, em primeiro lugar, do facto de os romances de Viegas não seguirem o modelo do romance negro em termos estruturais de que, como vimos já, Prunville faz derivar a *interpretação* da História; em segundo lugar, porque o passado não está diretamente relacionado com os comportamentos criminais ou com o crime; em terceiro, porque, no contraponto com obras de Henrique Nicolau e Modesto Navarro, os romances de Viegas parecem minimizar a História. O crime, em Viegas, como salientámos já, tem sempre motivos passionais e que escapam a uma dimensão social. O próprio autor rejeita claramente esta via e mais de uma vez reforça a ideia de que não lhe interessa um policial *empenhado*,<sup>67</sup> afastando-se da tendência de grande parte dos romances policiais portugueses da sua geração, o que leva Carlos J. F. Jorge a referir-se-lhe como *marginal*, no sentido de não ser uma figura central desta *nova geração* (cf. 1992: 119). Acresce ainda que, se algumas características herdeiras da escola americana podemos encontrar no detetive de Viegas, sobretudo o pessimismo, o ceticismo e a melancolia de Marlowe, aquele nunca se assume como um cavaleiro errante em demanda da justiça.<sup>68</sup>

Ora, quando falamos nos romances de Viegas não falamos no domínio do romance histórico, mas de romances que, como tantos outros que foram publicados nas décadas de 1980 e 1990 até aos dias de hoje, exploram uma via de reflexão histórica sobre o passado recente português – e que não se constitui apenas enquanto *cenário* ou *enquadramento* –, criando versões alternativas, sobretudo a partir das margens da História, através de personagens marginais, anónimas, esquecidas ou silenciadas pelo arquivo e pela História oficial, ou seja, dos *fantasmas*

---

<sup>67</sup> Leiam-se, a título de exemplo, as palavras do autor na entrevista “Vidas escondidas” conduzida por Ricardo Duarte em 2004: “A crítica social (...) não me interessa para nada. Se quiser fazer crítica social escrevo sobre política. O que também faço, aliás. (...) O autor de policiais não devia ser um pregador. É mais um retratista” (19). A mesma posição é referida igualmente na entrevista em anexo a este trabalho.

Esta tendência é apontada por Miguel Real como uma das características da Geração de 90: “Socialmente, a Geração de 90 escreve por (causa/motivo) nada e para (objectivo) nada, isto é, nenhum objectivo, intenção, horizonte, limite, doutrina, teoria de âmbito social ou colectivo a leva a escrever (...) Escrever romance parece ser para ela (...) o acto puro de criação de uma realidade que se auto-sustenta esteticamente.” (2001: 98)

<sup>68</sup> Voltaremos a este assunto na terceira parte, quando nos debruçarmos mais especificamente sobre a figura de Jaime Ramos.

da história,<sup>69</sup> ou marginalizando-as, isto é, colocando nas margens personagens históricas centrais. Relativamente a esta questão, gostaríamos de convocar novamente a *Balada da Praia dos Cães* que, como vimos, explora esta via de reflexão sobre a História através da utilização dos dispositivos do romance policial e sobre o qual gostaríamos de destacar dois pontos essenciais: por um lado, a versão dos acontecimentos suspensa entre o facto e a ficção, por outro, a dimensão aparentemente individual do crime cuja essência é claramente coletiva.<sup>70</sup> Este último ponto é destacado por Helena Kaufman que nele encontra, entre várias, a semelhança maior entre o romance de Cardoso Pires e *Adeus, Princesa. Crime imperfecto* (1985), de Clara Pinto Correia, *um romance policial com coentros*, já que em ambos “a única culpa identificável é colectiva” (1993: 669). Numa análise comparativa dos dois romances, Helena Kaufman realça: “a característica mais saliente consiste na exploração do conceito do crime social insistindo que o seu significado mais amplo e dependente das circunstâncias histórico-políticas sempre se manifesta através dos crimes individuais” (*idem*: 670).<sup>71</sup> É também significativo, como refere Lurdes Sampaio, num ensaio intitulado sugestivamente “As margens no centro: lugares de desatenção na obra de José Cardoso Pires”, que Cardoso Pires tenha sido um dos primeiros a tematizar os dramas da descolonização e da identidade portuguesa no pós-25 de abril, e na sua obra abundem migrantes e constantes errâncias e deslocações.<sup>72</sup>

Todavia, nos romances de Viegas, a dimensão individual que se expande em termos coletivos que iremos nesta segunda parte relevar, não diz respeito, como nos vários autores de policiais da *nova geração*, ou como em Cardoso Pires ou Clara Pinto Correia, ao crime e às suas motivações – embora possamos considerá-la no que concerne aos móveis do crime que são sempre de *natureza humana* –, mas às várias micro-histórias que aí se narram, e que, partindo da dimensão singular da memória e do testemunho, ganham contornos coletivos, que são os da

---

<sup>69</sup> Note-se o duplo sentido do termo *fantasma* realçado por R. Vecchi: se, por um lado, o termo nos remete para “o espectro, isto é, o reaparecimento do defunto (pela sua imagem residuária e evanescente)” (2003: 189), por outro, “indica antes uma imagem ilusória, uma fantasia ou uma ficção” (*ibidem*).

<sup>70</sup> Relembrem-se as palavras de Cardoso Pires na nota final ao romance, referindo-se ao *arquitecto Fontenova*: “na sua tragédia individual existiu uma parte maior de erro colectivo; que as sociedades de terror se servem dos crimes avulsos para justificarem o crime social que elas representam por si mesmas e que em todos esses crimes a sua mão está presente, em todos” (1987: 255). E, umas linhas à frente, acrescenta: “Em certas vidas (eu acrescentaria em todas) há circunstâncias que projectam o indivíduo para significações do domínio geral. Um acaso pode transformá-lo em matéria universal – matéria histórica para uns, matéria de ficção para outros, mas sempre justificativa de abordagem. Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de nós” (*idem*: 256).

<sup>71</sup> Na sua leitura deste romance, Maria Alzira Seixo irá rejeitar o protesto ou a denúncia política, defendendo que o seu tema central é, efetivamente, a morte, mas evidenciando, de igual forma, o movimento individual tornado coletivo: “la mort par le crime et la mort d’un pays par la dictature complice (ou non) du crime; ou même la mort de l’espoir en la justice ou en la vérité” (1991: 310).

<sup>72</sup> Lurdes Sampaio remete-nos para os contos “Celeste & Lalinha. Por Cima de Toda a Folha” e “O Pássaro das Vozes”, presentes, respetivamente, nas coletâneas *O Burro-em-Pé* (1979) e *A República dos Corvos* (1988), para *Dinossauro Excelentíssimo* (1972) e *Alexandra Alpha* (1999), assim como para os romances já mencionados *O Delfim* e *Balada da Praia dos Cães*.

História ou da Micro-história,<sup>73</sup> e, sobretudo, a questões identitárias. Desta forma, se o detetive em Viegas se assume como um *detetive-biógrafo*, é necessário sublinharmos que “[i]l n’y a pas de quête d’identité sans une réflexion sur soi et son histoire, et, donc, sur l’Histoire de son pays et l’image que l’on en a” (Pranville, 2009: 13). Cruzando a narrativa de *biografias* anónimas com passos da História ou da Micro-história de Portugal, nele o enigma do *eu* ou do *mesmo* volve-se em enigma do *outro* e cada romance constitui-se igualmente como um pequeno universo de imagens e representações, cristalizadas ou flutuantes, opacas ou transparentes, ao mesmo tempo tão longe e tão perto. Assim, o detetive que narra *biografias*, quer ao (re)construir diversas vidas intimamente ligadas à História, quer pelas deslocações motivadas no âmbito da investigação do crime, passará então a narrar histórias inscritas na geografia das terras e dos povos, assumindo-se como viajante e observador, e movendo-se em imagens mais amplas que se relacionam com *paisagens humanas*, países, povos, identidades coletivas.

Neste segundo andamento debruçar-nos-emos sobre estas *paisagens humanas*, mostrando como a (re)construção da *biografia* do *eu* (do *biografado*) – que é também do *outro* (do *biógrafo-detetive*) – representa igualmente uma *cartografia* do *nosso* (e dos *outros*) *país(es)* e *identidade(s)*. Voltemos, então, o nosso olhar para os Açores, partes de África e Brasil.<sup>74</sup>

## Açores

O primeiro romance da *série policial* de Francisco José Viegas, *Crime em Ponta Delgada*, cuja ação principal se centra no arquipélago dos Açores e onde nasce o primeiro detetive, Filipe Castanheira, pode ser considerado como um romance de *idílio-exílio*: *idílio* pelo fascínio pelas ilhas, *exílio* pelo afastamento do centro – em termos geográficos e políticos –, e fixação nas margens, optando assim pela insularidade. Este é o movimento, simultaneamente externo e interno, de Filipe Castanheira, que decide deixar Lisboa e fixar-se na ilha brumosa de São Miguel, instalando-se de forma simbólica na *Rua do Desterro* (cf. Viegas, 1989: 46).

Filipe Castanheira surge como um detetive apaixonado pela geografia, por continentes distantes, cidades desconhecidas e ilhas misteriosas. Este fascínio pelas ilhas é representado

---

<sup>73</sup> A Micro-história (que também se relaciona com a biografia, saliente-se) tem tido um grande impacto nos historiadores e no campo ficcional nas últimas décadas (em função também dos novos suportes tecnológicos e da democratização que a Internet instituiu, abrindo espaço às histórias do comum cidadão), apesar da complexidade e discussão que gira à sua volta. Sobre este assunto, remetemos para Carlo Ginzburg, autor de *Il formaggio e i vermi* (1976), que escreveu um ensaio bastante elucidativo sobre o conceito e a sua complexidade, “Microhistory. Two or Three Things That I Know about It” (cf. 2012).

<sup>74</sup> Excluiremos, portanto, outros espaços como a Irlanda, a Galiza ou Cuba, por uma questão de economia, embora estes também pudessem ser abordados pela similitude em termos periféricos ou pela imagem mítica, por uma história, língua e origens comuns, ou pelas referências históricas, culturais e ideológicas. O espaço português continental, nomeadamente o Norte, será contemplado de forma disseminada e a propósito da necessidade de inscrição na geografia, nomeadamente de Filipe Castanheira e Jaime Ramos.

simbolicamente pelos versos de W. B. Yeats do poema *The Lake Isle of Innisfree* em jeito de dedicatória que o pai lhe escrevera num atlas em alemão e lhe oferecera por ocasião de um aniversário.<sup>75</sup> É a este atlas que o detetive torna e retorna ao longo da passagem das horas, da passagem da vida, passeando os dedos pelas suas páginas, e, se os seus conhecimentos de alemão são fracos, o que lhe interessa é a *escrita da terra* e a possibilidade de sonhar com uma casa que fosse sua, bem no meio do oceano Atlântico:

Tinha pena de que o atlas fosse em alemão (...) Mas isso pouco interessava. Às vezes treinava-se, com os seus conhecimentos, a tentar decifrar frases dispersas, ao longo das setecentas e tal páginas. Abriu numa delas, marcada com um papel branco, onde tinha escrito alguns dados que lhe interessavam, como se dissesse: «Aqui vai ser a minha casa.» (Viegas, 1989: 29)

Desde o princípio do mundo, as ilhas sempre representaram na mitologia e imaginário do homem um lugar encantado, mágico e mítico, e a possibilidade de recuperação de um paraíso original. Em Filipe Castanheira, as ilhas açorianas surgem como uma tentação, sedução e atração e como reencontro de um paraíso reconhecido: desde que fora aos Açores pela primeira vez passar a lua-de-mel do seu primeiro casamento, *ficara preso à imagem ilha*, quer relativamente a São Miguel: “sentia essa atracção de ilhéu, favorecida pela distância das ilhas (...) e desde então ficara mais ou menos preso à imagem das pequenas falésias recortadas no mar, aos aromas das hortênsias ao longo da estrada da Ribeira Grande” (*idem*: 45); quer relativamente ao Faial: “Filipe viera ao Faial há alguns anos atrás, e ficara preso à imagem da ilha. (...) Estava ali, no meio do Atlântico, sozinho e feliz. Não conhecia ninguém, não tinha saudades de ninguém, nem de Teresa, como agora tinha, nem tinha medo de estar sozinho” (*idem*: 144-146). De facto, e como salientou Paula Simões, num artigo já atrás referido, os espaços em Viegas, ou melhor, as paisagens, “são paraísos, não perdidos ainda, e sempre reencontrados. Há, se quisermos, um imaginário dos espaços definidos e expostos de forma afectiva, quase mítica” (1999: 163). É o fascínio pelas ilhas enquanto territórios de isolamento e de equilíbrio que atrai Filipe Castanheira, pequenos pedaços de terra austeros e conservadores, onde os valores resistem à mudança, as tradições se conservam religiosamente e o tempo passa devagar. Os Açores surgem como “[u]m dos últimos lugares do mundo, um sítio para se viver inteiro” (Viegas, 1989: 160), onde a vida, a natureza e o próprio corpo são perspectivados de forma cíclica e regular:

Talvez fosse essa, aliás, a razão que o levava até às ilhas, anos atrás, em busca de um reduto que não precisasse de ser sancionado por mais ninguém e que, na sua singularidade, fosse, talvez, um testemunho de resistência que ele próprio necessitava de absorver e que talvez lhe permitisse refazer a sua vida.

---

<sup>75</sup> «*I will arise and go now, and go to Innisfree/And a small cabin build there, of clay and wattles made:/Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee,/And live alone in the bee-loud glade*» (Viegas, 1989: 29). Estes versos do poema de Yeats, de 1888, referem-se a uma pequena ilha no Lough Gill, na Irlanda, e, segundo alguns críticos, há neles uma demarcação da poesia inglesa, centrando-se também eles nas margens.

Aprendera aí a relatividade das coisas, porque, retirado de um continente onde a fuga e a viagem são mais possíveis ou mais frequentes, reconheceu a importância da sujeição ao equilíbrio, de uma experiência de tranquilidade e de submissão àquilo que poderiam ser os grandes ciclos do seu corpo, da sua saúde, do seu próprio tempo. (Viegas, 1992: 31-32)

Para Filipe Castanheira, as ilhas representam, portanto, a recuperação de um *idílio*, de uma vida simples feita de rotinas, de paisagem, de mar e de natureza, de notícias insignificantes do *Açoriano Oriental*, da humidade que desce, dos cigarros *Além-Mar*, da Tabacaria Açoreana, sentado a uma mesa tranquila, folheando jornais e livros, escrevendo postais aos amigos, relendo o Vitorino Nemésio de *Mau Tempo no Canal* ou *As Ilhas Desconhecidas* de Raul Brandão:

Duas semanas depois de ter chegado, quase, começava a ser açoriano naquilo que a ilha lhe podia oferecer. Saiu do edifício e foi em caminhada calma, a olhar as montras das lojas, os artigos que já quase não se vendiam em Lisboa. A humidade do ar, que era irritante a princípio, já não o incomodava muito, embora quando chegasse a casa sentisse uma sonolência pouco habitual, uma vontade anormal de dormir, de se estender ao comprido na cama, enquanto punha um disco a tocar. Preparava então uma bebida, lia o jornal, olhava as palmeiras do pátio em frente, junto ao campo de futebol de uma escola. Nesses fins de tarde, sentia-se feliz. Depois do duche que tomava antes do jantar, sentindo que acabava o dia de trabalho, coisa que nunca acontecia em Lisboa, sentia-se feliz, não havia mais nada a dizer sobre isto. (Viegas, 1989: 48)

Normalmente, descia a pé a sua rua, por volta das nove horas, parava alguns minutos na Tabacaria Açoreana para comprar os jornais e os cigarros – *Açoriano Oriental*, *Correio dos Açores* e *Além-Mar*. (...) Reservava o café para o final da tarde, sobretudo se era Verão, refugiado na sala interior da Tabacaria Açoreana, sentado a uma mesa tranquila, folheando jornais, livros, uma revista, fumando um cigarro, vida pequena, vida simples, encontros ocasionais, escrever cartas aos amigos, gastar o tempo, tão pouco, tanto tempo. (Viegas, 1992: 38)

Mas trata-se de um mundo mítico também ele perpassado por uma tristeza suave e íntima, pela melancolia da névoa que cai sobre as ilhas, pelas nuvens que escurecem o céu e instalam um torpor inevitável, pelo ar pesado e húmido, pelas ruas tristes, pelos velhos sentados às portas da casa, fumando o tempo que escorre. Nos romances de Viegas, diz-se que as ilhas favorecem as depressões, a solidão e o isolamento, parcelas de terra “onde só se podia sonhar até ao limite da terra, sob o risco de enlouquecer, se se imaginasse, algum dia, o lugar onde o mar acaba, porque o mar não acaba nunca” (Viegas, 1989: 191), onde as angústias removem o ser devagarinho e os *fantasmas* são a sombra de cada um:

O senhor vem de onde? De onde chove todo o ano. Poderia responder isso mesmo. De onde chove todo o ano. De onde a chuva cai sobre a terra e nós não nos apercebemos. De onde chove todo o ano mesmo que faça sol, um sol grandioso e húmido, terrível, abrasador, luminoso, branco ou filtrado de verde e azul. (...) Poderia dizer isso mesmo. Venho de onde chove todo o ano, de onde os céus se cruzam com a terra e provocam a chuva, uma chuva que não desaparece nunca e que provoca o mais intenso desejo de outra coisa. E onde tudo provoca, ao fim de algum tempo, um desejo tão agudo de tristeza que se aprende a não se viver sem ela, sem a chuva, sem as nuvens que cobrem as lagoas e os telhados velhos de Ponta Delgada. Nessas alturas, (...) o desejo de melancolia é tão forte como o desejo de continuar ali, razão por que um ilhéu não é senão ilhéu, nunca há-de ser senão ilhéu, conservando até ao fim o segredo de um limite que não vai poder descrever nunca senão como o sabor irrequieto e perturbador de uma impressão ligeira. E o



vento que se aglomera nos declives que descem para as lagoas, mesmo chegando a ser frio, ou em pleno Verão, traz consigo fantasmas e medos, receios de morrer, medo de morrer. (Viegas, 1991: 48-49)

Assim, se as ilhas representam miticamente a procura de um *paraíso original*, numa espécie de iniciação adâmica, é também verdade que o mito da ilha utópica e longínqua como espaço paradisíaco e oposto às limitações do continente é desfeito. Há, nas personagens de *Crime em Ponta Delgada*, uma atração de ilhéu que é também uma atração pelo abismo, simbolizada pela relação entre Isabel da Câmara Neves e António Gomes Jardim, pelo assassinato de Jardim e pela própria relação entre Isabel e Filipe Castanheira, como um vulcão ou um sismo que ardem silenciosamente e, um dia, inesperadamente, explodem:

a ilha favorece os encontros, as revelações, as paixões – da mesma forma que desperta nos continentais um esforço místico para compreender a origem das coisas e os mistérios sobre o silêncio dos outros. É um lugar estranho, uma ilha, um território onde as emoções se acrescentam sem dificuldade, onde o isolamento surge como uma espécie de destino desejado com violência, volúpia e também risco. Deseja-se o risco e a aventura como uma condição necessária para romper o isolamento e o medo da morte; e essa permanente linha de luz que separa a terra do mar, a toda a volta da ilha, pode por vezes ganhar um sentido difícil de absorver. (*idem*: 15)

Fenómenos fora do alcance e entendimento dos homens, um sismo ou um vulcão não se explicam, não se preveem, simplesmente acontecem; eles são do domínio da contingência, do acaso. Todavia, na sua dimensão cíclica e implacável, são igualmente esperados. E são forças simultaneamente destrutivas e regeneradoras, que permitem também recomeçar tudo de novo. Desta forma, para Filipe Castanheira, as ilhas representam, a um só tempo, o *exílio* e uma forma de começar uma outra vida, como uma última tentativa de se salvar da vida e de si próprio, no meio do oceano Atlântico:

Percorreu com os dedos, lentamente, o contorno do mapa que lhe interessava, aproximou essa página da luz do candeeiro e sorriu. Sozinho, sentia que podia sorrir, dar-se ao trabalho de ter ideias que nunca realizaria. Mas um dia sonhara ir-se embora de Lisboa, e agora estava tudo preparado para a sua partida. (...) Agora ia começar outra vida. Uma nova vida? Talvez, se houvesse tempo. Mas não era isso que ele esperava desta mudança de cidade, de território, de gentes, quase que de país. (Viegas, 1989: 29-30)

Neste sentido, é interessante vermos como neste romance emerge já uma espécie de macrotema da obra romanesca de Viegas – a *partida* ou o *sonho português de partir*, mas também uma noção simbólica de regresso, não ainda no espaço, mas no tempo. De facto, enquanto lugar da utopia, de paraíso almejado, as ilhas podem simbolizar também um desejo de retorno à infância (cf. Diegues, 1999: 173). Assim se compreende que Ponta Delgada, encerrada nas suas “quatro paredes de água” (Viegas, 1989: 78), lembre a Filipe Castanheira a Bragança da sua infância, de onde fugira para não mais regressar. Paradoxalmente, esta associação não deriva

de um espaço utópico, mas de um espaço interior isolado e fechado, que aprisiona ao mesmo tempo que liberta:

Filipe Castanheira ouvia tudo aquilo como a descrição de uma paisagem que conhecia bem. Uma pequena vila do interior, a ilha. Relações sociais demasiado claras. Ricos e pobres, gente que andava a vigiar os costumes dos outros, a criticar isto e aquilo, a viver para isso. Lembrava-lhe Bragança, também uma cidade do interior em que sempre pensou que era impossível viver. Estava apertado, quando vivia lá, sempre limitado por tudo. Os vizinhos vigiavam as visitas de casa. Depois do 25 de Abril, passou a ser comunista, e então a vigilância redobrou, aumentou, tornou-se asfixiante. Um dia saiu de Bragança para sempre, num dia de chuva em que a velha estação já mal suportava o peso de um comboio à espera de partir. Lembrava-se de que se sentara num banco de uma carruagem quase vazia e que se despediu da cidade sem pena nenhuma. Sempre a achara feia e demasiado velha para ser verdade. (*idem*: 40)

*Desenraizado*, quando Enes lhe diz que ele é lisboeta, ele refuta dizendo que é do Norte (cf. Viegas, 1989: 173) e, em *Morte no Estádio*, recorda um episódio em que uns estrangeiros lhe perguntaram, de forma ocasional, num restaurante, de onde era, e a forma como ele hesitara, acabando por referir os Açores (cf. Viegas, 1991: 149). O *exílio* de Filipe Castanheira afigura-se, assim, como um *exílio* simbólico, na medida em que se trata de um *desterro* surgido por vontade própria e alheio a quaisquer conjunturas históricas, cujas dimensões mais relevantes são as da perda, da solidão e da melancolia. Ele está intimamente relacionado com o sentimento de não pertença à cidade de Lisboa ou ao Norte, onde nascera, e com a busca desse mesmo sentimento, decorrente, não do *encontro* com uma pátria, mas de uma casa a habitar:

Ele sentia-se português? Talvez sim. Nunca se sentira de nenhuma pátria. Sentira-se de uma casa, dos seus livros arrumados em estantes ordenadas, do volume dos seus discos alinhados junto ao *hi-fi*, dos cortinados verdes das janelas da sua casa, onde quer que ela fosse. Isso era ser de algum lado. Também ele esquecera o Norte, onde nascera. *Desenraizado*? Talvez sim. Não se reconhecia em lado nenhum. (Viegas, 1989: 94)

Contudo, a procura de uma casa a habitar – e relembramo-nos que uma casa é um *analogon* ou projeção de nós próprios – é sobretudo a procura de um sentido para a vida. As suas reflexões surgem sempre sob o ponto de vista de uma perspectiva existencial ou ontológica – do enigma do ser humano, ele próprio uma ilha (questão a que voltaremos na terceira parte) –, acusando uma metade de vida que nos pertence e uma outra vida que não poderemos nunca viver, porque é apenas do domínio do sonho, da imaginação, da invenção. A saudade é-lhe, por isso, um estado de espírito predominante, sobretudo do que nunca foi e, sabe-se, nunca será. São inúmeras as passagens onde Filipe Castanheira sonha e imagina uma vida diferente. Veja-se, a título de exemplo, o seguinte fragmento de *Morte No Estádio*:<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Para outras passagens, releia-se a p. 74 de *Crime em Ponta Delgada* ou as pp. 143 ou 158-159 de *Morte no Estádio*. Sobre a saudade, veja-se o conjunto de ensaios de Eduardo Lourenço publicados em *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade* e incluídos na segunda parte, “Mitologia da Saudade”, onde o pensador português se debruça, entre outros, sobre a nostalgia, a melancolia e a saudade.

Viver na província, numa vila com um coreto pintado de verde onde as aves se abrigassem nas tardes de Inverno ou de Outono, e uma banda tocasse em noites de verbena, marchas simples, antigas ou recentes (...) Devia existir um sítio assim, uma lei que permitisse a existência de sítios assim, não um paraíso, nem uma circunstância afectiva, nem uma fuga instantânea, um abrigo, porque os abrigos são sempre temporários. Um lugar insignificante registado num mapa de estradas que o separasse de toda a memória, dos desenlaces forçosamente violentos ou controversos daquilo que assusta na noite e nos torna pesados. (...)

Viver na província e Isabel fazer compotas (...) Isabel esqueceria as suas dores, pequenas e grandes feridas. (...) Compraria os instrumentos para pescar no rio, mesmo sem haver peixes. Ganharia hábitos, cultivaria horários, ritmos, adivinharia o tempo da geada. Um lugar assim, perverso e inocente, obscuro e doce, leve (...) vida simples, sem nome, sem itinerários, iria aos miradouros mais próximos, estudaria fotografia, talvez viesse a ter filhos a quem ensinaria pouco e gostaria que eles brincassem na terra de um jardim ou na beira de um rio, e queria que eles fossem felizes. E gostaria, afinal, que Isabel viesse com ele, não porque fosse absolutamente necessário, evidentemente, mas porque se deve eleger uma companhia, um corpo, um cheiro, uma maneira certa de comer connosco à mesa, de arrumar a roupa nas gavetas e os livros nas estantes. (Viegas, 1991: 119-121)

Compreendemos, assim, por que refere que não se sente de nenhuma pátria nem se reconhece em lugar nenhum, pois ele está muitas vezes *fora do lugar*, numa posição de eterna alteridade entre *aquém* e *além*, e num estado de pura deriva entre o que poderia ter sido e não foi.<sup>77</sup> O que lhe resta é, portanto, uma incapacidade de inscrição, sempre e continuamente acompanhada da tentativa de a combater. Talvez, por isso mesmo, a derradeira imagem de Filipe Castanheira que nos é dada em *As Duas Águas do Mar* é a da chegada a *casa*, da *salvação*, e com ela concorra igualmente a *imagem da morte*:

Filipe levou o automóvel pela estrada que acompanha o litoral da ilha atravessando com lentidão os rectângulos verdes que fazem fronteira com as falésias e as baías de Vila Franca do Campo. (...) A ilha continuaria a prender-se à pele, à memória do que houvesse para recordar de cada crepúsculo, e os carros continuariam a passar na estrada que perfura curva atrás de curva, rondando o litoral, visitando o rosto do mar.

O céu pode ser um instrumento de salvação, se o olhamos daqui, para onde descem das nuvens os filamentos de luz que sobram de um dia azul, limpo, tranquilo. Mas o manto de calor mantém-se desde há semanas ininterruptamente, envolve a ilha, mantém-se sobre ela, transfigura-a como um corpo que se imobiliza no meio do mar, das águas do mar. De qualquer modo, a última imagem, a derradeira imagem a que se recorre quando se chega à ilha no voo das oito da noite, é a da morte. (Viegas, 1992: 341-342)

A imagem da morte é-nos igualmente fornecida pelo assassinio de António Gomes Jardim, devolvendo-nos uma dimensão mais *real* e também mais crua da realidade. Face ao homicídio, a imagem mítica dos Açores é, então, desfeita no confronto com uma sociedade fechada e isolada, onde os velhos valores criam regras de convivência e onde prevalece o poder eterno das famílias tradicionais desde tempos imemoriais. O próprio Filipe Castanheira é entrevistado como um intruso nas ilhas, um continental que não partilha da *identidade açoriana*; daí o silêncio que se cria à sua volta durante a investigação do homicídio de António Gomes Jardim. Como o relembra Pedro Noronha: “Não se esqueça de que lhe vão ocultar sempre metade das coisas. Ou mais. Você é um continental, vem de Lisboa, é de outro país, de outra terra” (Viegas, 1989: 74).

---

<sup>77</sup> Releve-se que Isabel Allegro de Magalhães salienta esta marca como uma constante ao longo dos séculos na literatura portuguesa, inclusive na ficção pós 25 de Abril (cf. 1995: 192-195/2002: 173).

Não obstante, é a partir do confronto entre o *eu* e o *outro*, entre Filipe Castanheira e os açorianos, que novas imagens dos Açores surgem, multiplicando-se, e que constituirão representações imagéticas das nove ilhas. De facto, se as ilhas representam uma inscrição no espaço para as várias personagens do romance – António Gomes Jardim, Isabel da Câmara Neves, a própria Catarina Jardim –, esse mesmo espaço é encarado como à *margem* do território português continental, acusando uma *não-identificação*, em termos identitários, com ele. Em várias passagens e a várias vozes ouvimos esta *não-identificação* entre açorianos e portugueses, como se estivéssemos perante dois povos, dois países, duas nações, apenas ligados por um passado e uma língua comuns:

Sabe, há nos açorianos uma coisa que nós, portugueses, não temos: é o amor, creio que o amor verdadeiro à sua terra. Amor de verdade, sem fingimentos. Para muitos, os Açores são uma segunda mulher. (...) Você julga que quando o Mota Amaral foi à televisão falar do sismo de Angra fingiu, quando chorou. Eu sei que chorou de verdade. Já o viram chorar noutras alturas por motivos idênticos. Hoje até eu própria choraria. (*idem*: 61-62)

Hoje, os açorianos são muito portugueses, muito mais portugueses que há alguns anos atrás. Não sei se já reparou, mas é difícil pensar-se que se está em Portugal, aqui. (*idem*: 85)

estar em Ponta Delgada é apenas estar numa cidade onde se fala português e se lêem jornais portugueses. (*idem*: 94).

Repare-se no próprio repúdio, não só dos açorianos, mas de Filipe Castanheira, pela Terceira, por Angra, uma cidade descaracterizada precisamente pela sua semelhança a Lisboa: “Conhece Angra? Bela cidade, inspector. Tem quase tudo: putas, bares, restaurantes, carros. Parece Lisboa em miniatura. A gente vai a Angra e esquece-se de que está nas ilhas” (*idem*: 70); “Nunca conseguiria explicar, nem agora nem anos mais tarde o poderia fazer, a razão desta antipatia pela Terceira. Mas tinha-a: uma espécie de recusa de um lugar pouco singular, uma cópia de Lisboa. Mesmo no traçado de algumas ruas” (*idem*: 138).

Em *Crime em Ponta Delgada*, a *identidade açoriana* surge, desta forma, como uma *identidade atlântica*, mais ampla, portanto, e não como uma *identidade portuguesa*, embora ligadas uma e outra. Será a partir deste *desencontro identitário* que a pesquisa e investigação do inspetor Filipe Castanheira conduzirão o leitor ao ano de 1975 e ao fim de uma era de mais de cinco séculos de colonização, e o motivo pelo qual a *biografia* de António Gomes Jardim que o *detetive-historiador* irá traçar será essencialmente uma *biografia política*, ancorada em factos históricos. Recuaremos, portanto, a uma época onde multidões agitadas gritavam palavras de ordem a favor da autonomia e independência dos Açores, em manifestações da FLA, onde os comunistas eram perseguidos, onde as bandeiras azuis e brancas ondeavam ao sabor do vento em desafio ao *Governo Colonialista da República de Portugal*, quando os Açores eram vistos como

uma colónia portuguesa, uma colónia que se queria preservar após todas as outras terem sido definitivamente perdidas. Atente-se, a este propósito, nas palavras de Catarina Jardim, também ela uma continental, a Filipe Castanheira:

Talvez não entenda ainda o que é isso, mas é difícil a um ilhéu, açoriano, sentir-se português de pleno direito. Por isso é que eu lhe disse que compreendia coisas como o independentismo, a independência, a FLA. (...) No continente, as pessoas revoltam-se muito quando falam em autonomia. Os continentais, eu sou continental também, sempre gostaram muito de ter colónias. Depois de termos perdido tudo aquilo em África, os Açores e a Madeira passaram a substituir essa visão do império. (*idem*: 83-84)

O desejo e a luta pela autonomia ou pela independência são encarados, assim, nas palavras de Antonino Ponte e de António Gomes Jardim no seu livro *A Autonomia Insular: isolamento e futuro*, publicado em 1977 e que começava simbolicamente com uma citação de Gaspar Frutuoso de *Saudades da Terra*, “a imagem de uma colonização” (*idem*, 154),<sup>78</sup> como consequência do isolamento e do esquecimento a que a ilhas tinham sido voltadas, quer pela sua própria posição geográfica (mais perto da América do que Portugal), quer pela sua própria condição de ilhas, quer pelas políticas adotadas pelo Governo. Salientemos duas passagens:

- Das nove ilhas, só o Faial nunca foi verdadeiramente independentista. Chegam todos os dias pessoas de vários pontos do mundo, nunca sentiram necessidade de pensar sobre a independência. O isolamento é que provoca esse desejo de independência. (*idem*: 127)

O isolamento insular, vivido com dor e mágoa nos Açores, durante anos, não é senão o resultado de uma errada política da governação continental que, durante anos seguidos, durante o anterior regime, apostando claramente no estatuto colonial das antigas possessões ultramarinas africanas, ignorava o papel preponderante do arquipélago açoriano no contexto do seu território, salvo quando, evidentemente, vinha a terreiro a extrema importância das bases aéreas americana e francesa, na Terceira e em Santa Maria. Assim, não é estranho que, mesmo a título jocoso, os Açores sejam considerados colónias portuguesas, isto é, território português ignorado, ao nível daquilo que certo colonialismo incipiente e suicida praticava em relação a determinadas possessões africanas. (*idem*: 154-155)

E se é verdade que o crime não terá nada a ver com os movimentos independentistas, com a FLA, ou outros, mas sim perpetrado por motivos passionais que, apenas em última instância, se poderão relacionar com uma sociedade tipicamente insular e isolada,<sup>79</sup> se é verdade que estes tempos conturbados passaram, é necessário salientar que a história dos Açores é também a história destes tempos tenebrosos de perseguições políticas, utopias, desejo de autonomia e independência, e mesmo que (aparentemente) não existiam já, não foram, não poderiam ser,

---

<sup>78</sup> Gaspar Frutuoso (Ponta Delgada, c. 1522 – Ribeira Grande, c. 1591) foi um historiador, humanista e sacerdote açoriano que se destacou pela sua obra *Saudades da Terra*, constituída por 6 volumes e onde o cronista faz uma detalhada descrição histórica e geográfica dos arquipélagos dos Açores, Madeira e Canárias, para além de múltiplas referências ao de Cabo Verde e a outras regiões atlânticas.

<sup>79</sup> Note-se que este isolamento insular pode ser equacionado, não apenas no âmbito do arquipélago no seu conjunto, mas igualmente no âmbito de cada uma das ilhas que constituem esse mesmo arquipélago.

totalmente esquecidos, permanecendo ainda sob a forma de restos e rastros, como um autocolante azul e branco de um telefone, lembrando “*autonomia, sempre!*” (*idem*: 152).

### Partes de África

África, mais precisamente Angola e Guiné-Bissau, surge sobretudo como uma *África portuguesa*, um mosaico constituído por pequenos fragmentos de memórias, de imagens simultaneamente fixas e flutuantes, construídas e reconstruídas, através do tempo e das paisagens, pelas várias personagens com quem o detetive se cruza ao longo das suas investigações ou fruto dos seus próprios devaneios. As *des-locações* que aí são feitas são sempre *des-locações* através da memória, revisitações irreais e imaginárias de um espaço íntimo, de um império perdido e de um mundo desaparecido, transformado em pó.<sup>80</sup> África sobrevém, portanto, de um espaço que vive no passado e lhe sobrevive, um passado a preto e branco, difuso e envolto em nevoeiro, como o é o da história dos portugueses de um império em ruínas e da guerra colonial. Desta forma, traduzindo um espaço cuja natureza é a fragmentação, quer as imagens que assomam à mente de Jaime Ramos, quer as das várias personagens que atravessam ao longo da sua investigação, constituem-se também elas como fragmentos que nunca permitirão aceder à totalidade, porque a memória, sabemo-lo, não é total, e se transporta consigo o testemunho, a exorcização e a efabulação, traz também colada a si a recusa, a ocultação e o esquecimento. Dos romances emergem imagens gravadas em papel, na memória e também na pele, como a tatuagem no braço esquerdo de Jaime Ramos: África dos soldados, África das pretas, África das mulheres dos soldados, África dos portugueses na iminência de se transmutarem em *retornados* ou *imigrantes*, África como cura, África como doença, África-guerra. E, sobretudo, imagens da vida dos portugueses num império à beira do abismo, de portugueses que se perdem e se encontram em África.

É particularmente o romance *Longe de Manaus* que nos fala da *memória portuguesa de África*, afigurando-se como um romance-caleidoscópio, espelhando fragmentos de imagens várias que a cada movimento se dissolvem e se transmutam em imagens outras, reconstituídas, narradas e recriadas a uma e a várias vozes, projetando-se num ecrã imaginário sob o céu de Luanda,

---

<sup>80</sup> Apesar de não nos debruçarmos nesta dissertação sobre o romance *Lourenço Marques*, saliente-se que se há, neste romance, efetivamente uma deslocação física a Moçambique, é todavia uma deslocação ao império português, a Lourenço Marques e não a Maputo, como o próprio título nos indica, uma deslocação a um mundo desfeito que não existe mais, a não ser disseminado em ruínas. Como o próprio Viegas confidenciou em entrevista ao *Mil Folhas*, este romance foi primeiramente arquitetado para mais uma errância de Jaime Ramos, mas o autor acabou por desistir desta ideia uma vez que queria que o protagonista tivesse uma ligação afetiva a Moçambique, tendo para isso criado a personagem Miguel que parte em busca de uma mulher perdida, mas sobretudo em busca das suas próprias memórias e recordações e de uma África para sempre desaparecida. Note-se ainda que, como já referimos, este romance irá ser publicado no Brasil com o título de *A Luz do Índico* dado o facto de o nome colonial da cidade de Maputo não ser conhecido no imaginário brasileiro.

Bissau, São Salvador do Congo: imagens do solo alaranjado e vermelho de Bafatá, de Gabu e de Cachéu, da água do mar dos Bijagós, das camisas brancas dos militares portugueses ao domingo, de Cuca e Sagres nas esplanadas junto ao quartel-general; dos mosquitos e das baratas, da malária; da espera; das “pretas [que] passavam muito juntas, rindo, a caminho da igreja e do mercado, vestidas de panos coloridos” (Viegas, 2005: 74); dos portugueses indiferentes à guerra, como Álvaro Severiano Furtado e Rita Pereira Gomes que sorriam para a câmara, “numa pose de europeus em África (...) [um] sorriso distante da metrópole, distante do ruído da guerra em Angola, distante da morte” (*idem*: 392); dos “pequenos-almoços nos cafés, nas varandas das casas, [onde] o mundo dos brancos está perto do fim, desmoronando-se devagar, longe da guerra, mas entre tiros e explosões à beira das estradas, fazendas de algodão, minas para lá das montanhas” (*idem*: 439); do capitão Henrique José Praia Neves Portocarrero, na amurada do navio-patrolha Diogo Cão, bêbado, vomitando sobre as águas do império, alucinado, disparando tiros na direção da sua mulher, nua e algemada à cama, e partindo num jipe para longe de Bissau; do alferes Jaime da Fonseca Ramos virando-lhe as costas, “beba-lhe antes que um tiro lhe desfaça os cornos” (*idem*: 74); de Raul Gomes, “o velho africanista” (*idem*: 408), percorrendo as estradas de Angola, enriquecendo à custa do cimento, construções e armazéns; de Lurdes Nogueira de Castro sobrevoando o céu azul de Luanda num pequeno Cessna ou no meio das ruas poeirentas de Luanda; da sua tia “vestida de Yves Saint-Laurent no meio dos pretinhos do mercado, das lojas, das ruas, como se fosse uma imagem arrancada a um filme” (*idem*: 438); de Rita Pereira Gomes, descendo de um Nordatlas em São Salvador do Congo, no meio do mato, arrastando as malas pela pista do aeroporto; de Álvaro Severiano Furtado, de metralhadora, disparando em todas as direções, um dedo preso ao gatilho.

*Longe de Manaus* devolve-nos, portanto, a *memória portuguesa de África* do fim do império português e do período que imediatamente lhe antecede, e, embora não o possamos considerar como um romance de guerra colonial, que definitivamente não é, é inegável que partilha com este «tipo de literatura»<sup>81</sup> uma série de *quadros* que o aproximam das inúmeras manifestações literárias que sobre este tema se debruçaram, sobretudo a partir dos anos 80: a

---

<sup>81</sup> Diversos teóricos sustentam quanto à classificação de literatura de guerra colonial várias posições, sintetizadas por Margarida Calafate Ribeiro:

só a partir de 1988, com o pioneiro estudo introdutório de João de Melo, em *Os Anos da Guerra*, é que se abandona o estilo de recensão, dando origem a uma linha ensaística que tem vindo a reflectir sobre esta literatura como um *corpus* em crescimento, considerando a existência de uma «geração literária da Guerra Colonial» (Melo, 1988; Teixeira, 1998) e mesmo de «um novo conceito do literário» (Melo, 1988), de um subgénero literário (Moutinho, 2000) ou de um «tipo de literatura» caracterizado pela prática da anamnese a que subjaz um sentimento de melancolia (Vecchi, 1995) sob a forma de testemunho (Vecchi, 1995). A visão de João de Melo é contestada por Pires Laranjeira (1991) e por Alfredo Margarido, que, não encontrando nesta literatura nada de novo, a define como «a última manifestação do lusotropicalismo» (1989: 37). De uma forma ou de outra, estas leituras críticas parecem-me unidas pela ideia de que esta literatura constitui um importante *instrument for anamnesis* que rege contra uma espécie de *collective amnesia* (Medeiros, 2000: 202-203), o que de imediato lhe atribui uma intenção apriorística, típica das literaturas de momentos de ruptura ou de guerra (2004: 250).

indiferença dos portugueses em África relativamente à guerra, militares ou não; o quotidiano vazio das bebedeiras dos militares e as relações humanas como evasão e escape; os interesses específicos em benefício próprio e a exploração das terras e povos africanos, representada por Raul Gomes ou pelo capitão Henrique Praia Portocarrero que enriqueceram à custa da exploração de negócios pelos territórios africanos do império português e tráfico de influências; a ausência de uma noção de responsabilidade individual e coletiva, ou de culpa; o racismo; a corrupção e degradação que a guerra opera nos militares visível não apenas nos excessos e numa agressividade primitiva, mas igualmente na sua própria transformação e perda de si, associados à alienação e à degradação moral e sexual dos portugueses em África.<sup>82</sup> Das inúmeras passagens e imagens que o romance nos dá a ler/ver, salientem-se os seguintes fragmentos:

Em 1972, Luanda era o sítio em mais se fodia em todo o império lusitano. Havia muitas mulheres, muitos homens sozinhos, muita impressão de que estava tudo a acabar e que o melhor era aproveitar. Nesse capítulo, sim, Luanda era a capital da pátria inteira. Muito se fodia em Angola, mas alguma coisa teria de bom o império, senhor inspector, nem tudo era como na Guiné, baratas, mosquitos, febre-amarela, malária, cólera e chuvas tropicais. (*idem*: 81-82)

Fora de Portugal, e entendendo que Angola não era propriamente Portugal, os portugueses têm comportamentos muito mais gregários, muito mais emocionais e mostram-se sensíveis, amigos. Em Luanda, além do mais, a guerra empurrou as pessoas para comportamentos muito mais radicais que nunca teriam ocorrido em tempo normal. O senhor esteve na guerra. O que não se desculpa com a guerra? Sexo, traições, negócios ilegais, aventuras que seriam impossíveis na Europa, todo o género de grosserias, todo o género de gente. (*idem*: 386)

Assim, e nas palavras sumárias de Jaime Ramos, “África seria um aspecto da história do império colonial (...) que ficaria perdido entre recordações de famílias desfeitas, adultérios, traições, aventuras, tentações” (*idem*: 87-88). Um outro aspeto seria o da guerra colonial, das explosões das minas, das bombas, dos tiros disparados, dos corpos desmembrados. Teremos acesso a estas imagens essencialmente através de Álvaro Severiano Furtado, uma personagem representativa de muitas figuras reais do país ditatorial: desertor do exército porque não queria ir à guerra, tinha estado escondido durante dois anos no telhado da sua casa, em Sambade, como um animal acossado, assistindo, como espetador, ao curso dos acontecimentos. Acaba por se entregar no quartel-general em Chaves e faz serviço militar em Angola, Luanda, entre 1969 e 1973, duas comissões de dois anos sem louvores nem distinções, sem licenças, no meio do mato, na baixa da cidade, cumprindo uma vingança contra a própria vida:

Cambada de paneleiros, disse o pai. Ah, Joaquim, deixa-me mijar na rua, que eu já estou com a vida toda fodida, disse ele para o dono da taberna, às três da madrugada, quando foi apresentar-se a Chaves, ao

---

<sup>82</sup> Estes mesmos *quadros* são referidos por Margarida Calafate Ribeiro, no seu estudo em *Uma História de Regressos...*, a propósito de várias narrativas que tematizam a guerra colonial.



quartel. Venho apresentar-me, sou um desertor. Fui um desertor, agora quero ir à guerra. Quero ir à guerra onde a guerra é mais guerra e onde se morre bastante, tenho a vida toda fodida.(...)  
Cambada de paneleiros, dissera o pai, com toda a probabilidade. Morteiros, rajadas, tiros dispersos, minas que subiam no ar e rebentavam à altura do estômago, mais rajadas, ratatatata, explosões, aviões Fiat rondando os campos de algodão, despejando bombas, ratatatata, um velho Lockheed PV-2, os aviões de transporte Douglas C-54, pára-quedistas voando no céu como pombos, pelotões incendiando palhotas e abrindo clareiras na floresta junto de Tembo Aluma, ele estava ali em baixo, ah, Joaquim, deixa-me mijar na rua, que eu já estou com a vida toda fodida, brancos, pretos e mestiços, ratatatata, homens e mulheres, adultos e crianças, todos aos pedaços nas estradas que vão para o mato, explosões, bazucas, lança-chamas, pistolas de 9 mm, ratatatata (*idem*: 143-144)

Releve-se que o excerto acima transcrito nos mostra a guerra de Álvaro Severiano Furtado tal como a *inventa* Jaime Ramos, de modo análogo à construção e reconstrução das *biografias* dos mortos a partir de fotografias, testemunhos, pequenos traços de vida. Mas o agora detetive Jaime Ramos também foi outrora um alferes do exército militar e as imagens por ele *inventadas* trazem a si acorrentadas outras, as da *sua* própria guerra na Guiné e que não são senão, metonimicamente, a guerra de todos ou de uma parte dos portugueses. Como podemos ver no fragmento transcrito, são imagens que desfilam de forma vertiginosa, caótica e fragmentária. São imagens de guerra e da guerra – signo de dor, de violência e de trauma – apenas é possível recolher alguns estilhaços, mas não é possível ordená-los, explicá-los, contá-los, até mesmo imaginá-los. Jaime Ramos confronta-nos com questões cruciais: Como se pode dizer a guerra? Como se pode dizer a morte? A guerra é indizível, intraduzível; por isso, a cena traumática dos ferimentos em combate do próprio Jaime Ramos, numa explosão de uma mina ao longo da estrada de Bafatá, é descrita como *um filme sem som, a sépia*, envolvido pela neblina, um filme com um diálogo inventado:

Dois helicópteros aproximaram-se vindos de Norte, baixaram suavemente sobre o capim seco, branco, amarelo, ondulante, Jaime Ramos estava surdo. O filme decorria à sua frente, dois soldados recolhiam armas e munições abandonadas pela guerrilha – mas era um filme sem som, a sépia, uma nuvem atravessava-se-lhe à frente, também não via bem. Cegueira e surdez, pancadas na cabeça. Levou a mão direita ao bolso, procurando cigarros. Encontrou terra, terra, pó, os cigarros mergulhados na terra que tinha entrado por toda a roupa.

Agradecia aquela surdez que o impedia de escutar as ordens, os gemidos, os risos, o ruído dos helicópteros, os motores dos carros atolados nas bermas, e mesmo aquela nuvem nos olhos, aquela neblina, não o deixou perceber quem era arrumado nas macas que entravam nos helicópteros. Sentia apenas a ventania vinda das grandes hélices que não paravam de rodar, levantando poeira, capim, ramos soltos das árvores, uma camisa manchada de sangue. Alguém se sentara à sua frente e lhe falara, o rosto meio escondido por uma pasta de poeira e suor. Mas Jaime Ramos não ouvia nada, o cigarro ao canto da boca, apagado. O capitão Portocarrero tirou-lho da boca e acendeu-lho, depois estendeu-lho, Jaime Ramos não se moveu, então o outro levou-lho à boca e disse qualquer coisa. Jaime Ramos não ouvia, tentou explicar: estou surdo, meu capitão. O capitão acenou, compreensivo, sentado, encostado à árvore e pareceu dizer-lhe qualquer coisa: «Vida de fuzileiro.» Não sou fuzileiro, meu capitão. Sou de infantaria. Companhia mista, caçadores e morteiros. Por isso é que fiquei surdo, os morteiros estavam mesmo atrás de mim. «Vou-me embora, alferes. Vou-me embora desta merda. Para a semana já estou em Luanda, quero que se foda a Guiné, quero que se fodam os fuzileiros, as companhias de caçadores e os pelotões de morteiros.» (*idem*: 136)<sup>83</sup>

<sup>83</sup> Há já referência a esta cena no primeiro romance onde Jaime Ramos surge, embora a sua carga emotiva seja bem mais acentuada em *Longe de Manaus* (cf. Viegas, 1991: 59-60).

Quando regressa à pátria, em 1972 e cumprida a sua comissão de dois anos, Jaime Ramos retorna como um anti-herói que combatera *exércitos invisíveis*, calcorreara a Guiné de lés-a-lés, fugira à malária, escapara à morte. Atente-se na ironia na alusão ao saco de medalhas que trouxera consigo, na sua condição de *soldado-jangada*, perdido no mato e nos rios de África, perdendo-se a si mesmo, e na própria indefinição e alucinação da memória:

Faz bem, meu capitão, o meu capitão regressará a Lisboa num avião da TAP, eu irei no Angra do Heroísmo ou, com sorte, no Niassa, no Vera Cruz ou no Infante Dom Henrique e enfrentarei aquela multidão na Rocha de Conde de Óbidos, em Alcântara, bandeirinhas, abraços, lágrimas, risos, bocas escancaradas, nomes gritados para o ar de um dia de Primavera.

Trinta anos depois, o inspector Jaime Ramos recorda aquele mar de gente que entoa o seu nome num enorme coro representando a sua mãe já morta, as suas tias desaparecidas noutra combate, o da família contra o Inverno permanente da aldeia de Trás-os-Montes, o tio arrastando o reumatismo. E é uma multidão que diz o seu nome enquanto vai descendo as escadas do paquete Vera Cruz, ou será do Infante Dom Henrique?, milhares de vozes dizendo o seu nome como o de um herói que transporta um saco de medalhas por feitos cometidos em combate, defrontando exércitos invisíveis, mosquitos carregados de malária, rasgando nuvens de poeira na estrada de Bafatá para Bambadinca, atravessando o rio Colufi como uma jangada passando rente aos campos de arroz mancarra, de cajueiros, de mangueiras e de pássaros que vivem de restos de peixe, de manchas de cereais despejados dos silos de Camamudo, do Biombo, ou das bolanhas abandonadas do Pecixe. (*idem*: 137)

Esta condição de *soldado-jangada* determinará o seu regresso como um homem decidido a não morrer mais, um homem que não quer morrer em nome da revolução porque está cheio de morte.<sup>84</sup> Por isso, ele agarra-se à vida, ao próprio ato de cozinhar, como uma espécie de tábua de salvação e último reduto para o ser humano, tentando esquecer-se da Guiné, das pretas, dos militares, da própria guerra:<sup>85</sup>

Quando eu era novo, o meu grupo de amigos mal comia – havia garrafas de vinho regional, Super Bocks abertas, comida do dia anterior, a revolução toda para fazer. Nós, os pequeno-burgueses, estragámos tudo. No meu caso, vim da guerra em 1972 disposto a não morrer mais, já tinha morrido o bastante, e não havia banho de água a ferver que tirasse o cheiro da terra alaranjada de Gabu ou de Bafatá, o cheiro da pólvora, o cheiro da creolina a desinfetar corredores de hospital, eu não queria morrer mais. Morre-se muito, hoje em dia, e por motivos cada vez mais comuns, e por isso, quando me falaram em morrer pela revolução, achei que as coisas tinham ido longe de mais, comecei a cozinhar todos os dias, glória dos pequeno-burgueses. (*idem*: 38)

Fui ferido em combate, fiquei quase surdo, mas acabou. Nunca mais me meti em aventuras. A Guiné acabou para mim há muito, em setenta e dois. (*idem*: 123)

Encontramos, portanto, um Jaime Ramos entregue ao ato de enterrar os seus mortos, de enterrar os *fantasmas* de uma guerra também ela *fantasma*, no sentido de uma guerra latente, não declarada, porque evocada ou rememorada através de *flashbacks*, mais *mental* do que *real*, “[u]ma guerra sem nome, uma história que resiste a encontrar os seus nomes” (2010: 16), como

<sup>84</sup> Situação semelhante ocorre em *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes ou em *Autópsia de um Mar em Ruínas* de João de Melo (cf. Ribeiro, 1998: 143).

<sup>85</sup> A este propósito, veja-se a terceira parte, e, especialmente, a nota 116.

salienta Roberto Vecchi. Por isso, as memórias de morte de Jaime Ramos são também as de uma morte limpa, de corpos fechados em sacos de plástico, de cadáveres enterrados, do passado enterrado, ao contrário das do capitão Portocarrero que, representando uma outra face dos combatentes do ultramar, acusa a impossibilidade de enterrar todos aqueles mortos, de enterrar a guerra e todo o passado colonial português, já que “eles, os mortos da guerra que não se deixam enterrar, são uma parte de um todo maior, uma sinédoque denegada de um corpo biológico problematicamente reconduzível a um corpo político: o cadáver de Portugal” (*ibidem*: 35). Atente-se, tais como as recorda o detetive, nas palavras trocadas entre si, alferes Jaime da Fonseca Ramos, e o capitão Henrique Jorge Praia Neves Portocarrero, trinta anos antes:

«Vem aí vento do Sul, meu alferes, cheio de chuva e de mortos.»

«Os mortos estão enterrados, meu capitão.»

«Não estão, alferes Ramos, não estão. Ninguém enterra estes rapazes todos. O camião vinha com dois, um sobre o outro, saltando com os solavancos da estrada, no meio das Panhards que deixaram no capim, fechados em sacos plásticos, e vinha um Unimog atrás com mais quatro, tirando os cinco feridos evacuados por helicóptero para Bissau. Vem aí o vento do Sul, meu alferes.»

«Mesmo que venha, capitão, mesmo que venha. A esta hora estão enterrados, já passou uma semana.» (Viegas, 2005: 75)

As obras de Viegas que nos remetem para o espaço africano tematizam, portanto, os grandes dilemas decorrentes da guerra colonial e dos processos de colonização e descolonização que iremos encontrar, essencialmente a partir da década de 80 mas já em finais da década anterior, num veio da literatura, assim como em alguns pensadores portugueses. Isabel Allegro de Magalhães, inscrevendo a partida dos soldados portugueses para as colónias na tradição histórica e literária portuguesa das Viagens, onde a Nação se assume como *Cais*, um país de viajantes e de sucessivas partidas e chegadas ao longo de mais de cinco séculos, refere estas narrativas pós-25 de Abril como sendo sobretudo *narrativas de regresso*, de *nostos*: dos emigrantes, dos exilados políticos, dos desertores, dos militares, dos *retornados* (cf. 2002: 172). Todavia, tal como é avivado em *Longe de Manaus*, este regresso não é efetivamente um *verdadeiro regresso* à pátria, já que, apesar de toda e qualquer tentativa de esquecimento, de recalçamento ou de silenciamento, apesar do tempo que cobre todos esses anos, o passado regressa muitas vezes para nos assombrar e o famoso advogado Henrique Praia Portocarrero traz a si agarrados os *fantasmas* do passado. E os *fantasmas* de um, do capitão Henrique Praia Portocarrero, são também os *fantasmas* do outro, do alferes Jaime da Fonseca Ramos. E o passado comum de ambos traz a si colado o passado de Portugal, o do dos portugueses no fim do império e o de uma guerra sem nome. Volvidos quase quarenta anos, este regresso dos *fantasmas* do passado mostra-nos que a guerra não ficou lá longe, em África, como já não havia ficado naquela altura, mas antes derramada, hoje como outrora, em terra lusa, como salienta Margarida Calafate Ribeiro (cf. 2004:

249). De tal forma o *regresso* à pátria dos soldados e dos *retornados* traz a si colada a guerra e a vida portuguesa em África, que podemos mesmo afirmar que é precisamente no momento em que o império colonial português se está a dissipar e a morrer lentamente que África se encontra verdadeira e pela primeira vez em Portugal. Por isso, encontramos nos romances de Viegas um grande número de personagens cujo passado se dilui igualmente no passado português e se liga a África, antes, durante e após a guerra colonial e à guerra civil que entretanto se lhe seguiu nas ex-colónias portuguesas. Será, pois, através deste *encontro/desencontro* que Portugal urge ser pensado, já não mais a partir do centro, mas da margem, a partir da experiência africana: “A que porto é que efectivamente se regressa, quando não se pode regressar a Portugal sem passar por África e pela elaboração da imagem que o Outro fez de nós?” (Ribeiro, 1998: 148). Desta forma, é precisamente o facto de não se poder regressar da guerra e de África que obrigará, em termos individuais, à interrogação constante face às experiências aí vividas, ao refazer contínuo das histórias pela memória, à exorcização do trauma, à narração de uma “anti-epopeia pessoal” (*idem*: 139) e à procura de uma identidade perdida, e, em termos coletivos, a uma reflexão profunda e ao questionamento e redefinição constante do país e da identidade portuguesa. Em Viegas, vislumbraremos então um Portugal a partir da experiência africana, não apenas da guerra, mas da vida portuguesa em África, e o *eu-português*, imbuído da sua visão de África, transformar-se-á num *eu-outro*.<sup>86</sup>

Assim, se as imagens dos portugueses em África e da guerra colonial nos espelhavam uma face portuguesa minada pela corrupção, pela degradação e pela perdição, como vimos, no confronto Portugal-África, as imagens da pátria relevam da sua pequenez, da sua miséria e do seu atraso, sobretudo quando comparada com Luanda. Atentemos em quatro passagens que nos devolvem estas imagens de Portugal, todas elas proferidas por personagens distintas, Portocarrero, Raul Gomes, Pedro Luís e Ramiro, respetivamente, mas todas elas semelhantes nas imagens da pátria que transportam consigo:

Luanda era um mundo, comparado com a nossa pequena província, com a metrópole. Nada que se compare com Bissau, inspector, onde estivemos ambos. Luanda era a verdadeira capital do império, ou poderia ser. Infelizmente, não foi. (Viegas, 2005: 141)

Em África, longe desta miséria, desta gente desgraçada, e desta terra sem valor nenhum, onde não se podem fazer coisas importantes, em África um homem ou abre os olhos para o que o rodeia, e cala, ou está

---

<sup>86</sup> Viegas afirma, por diversas vezes, a sua admiração pelos *retornados*. Recorde-se, por exemplo, as suas palavras em entrevista ao *Mil Folhas*: “Representavam um mundo extraordinário de pessoas completamente diferentes dos portugueses da metrópole. Vinham de um mundo mais livre, mais apetitoso, de um local mais aberto, com sol, com outros hábitos, de um mundo em que se bebia *Coca-Cola*.” (52) E acrescenta: “o Portugal dessa época foi muito hostil com os retornados. Uma posição que (...) me parece injusta porque eles foram uma força transformadora, com capacidade de iniciativa, e acabaram por mudar Portugal e a estrutura económica do país. Também mudaram as nossas ementas nos restaurantes, a forma de vestir, o nosso imaginário que passou a ter novas referências” (*ibidem*).

perdido. Aprende-se a ser um homem calado. A nossa condição natural, nesta terra, é a tagarelice. Somos muito fala-baratos. (*idem*: 404-405)

Mas um homem que anda em África não consegue esconder que anda em África. Sente-se. Cheira-se. Um homem que anda em África olha para isto tudo e acha uma miséria. Isto é pequeno, comparado com aquela distância entre uma cidade e outra, entre uma ponta e outra do mapa. (*idem*: 154)

Ao fim destes anos entendo aqueles que nunca quiseram voltar, voltar a isto, quatro estações do ano, lama de Trás-os-Montes, chuva do Porto, sotaque da Beira Alta, miséria no Alentejo, sargentos reformados, repartições de finanças, empregados de escritório, gestores públicos, cantores rasca. (*idem*: 202)

A tomada de consciência da pequena e triste realidade do país ancorada nos vários *regressos* relacionar-se-á intimamente com a perda de si de milhares e milhares de soldados, exilados e *retornados*, transmutando o *País-Cais* numa *Nação-Jangada*,<sup>87</sup> ela própria à deriva e em demanda do devir. Se encontramos inúmeras personagens na galeria de *Longe de Manaus* que de uma forma ou de outra se adaptaram a uma *nova vida* no território luso – o advogado Henrique Praia Portocarrero e a sua esposa Lurdes Nogueira de Castro, Raul Pereira Gomes, Pedro Luís, um antigo combatente da companhia de Álvaro Severiano Furtado, o próprio Jaime Ramos ou Ramiro –, outras há que não conseguiram adaptar-se ou simplesmente não poderiam regressar porque “nunca se regressa a uma terra a que já não se pertence” (*idem*: 325) – Rita Pereira Gomes, Álvaro Severiano Furtado e a sua irmã, Teresa Cremilde Furtado –, dando origem a várias formas de naufrágio interior, “uma espécie de naufrágio em terra” (Magalhães, 2002: 186), da pátria e de cada um consigo próprio. Desta forma, o fim do ciclo das Viagens é ainda e *novamente* o ponto de partida para uma outra e nova viagem, “uma viagem à interioridade de nós mesmos e a uma outra face do país” (*idem*: 173), prolongando “a imagem da terra natal enquanto País-Cais: lugar de passagem, de não-permanência, e a imagem dos portugueses como um povo em trânsito” (*ibidem*).

Curiosamente, no romance de Viegas, esta nova viagem – de regresso e de interioridade – é também uma viagem ao encontro da morte: Rita Pereira Gomes regressa, efetivamente, à pátria, mas “viria para Portugal para não pertencer ao grupo dos portugueses que não voltavam à pátria” (Viegas, 2005: 204), apenas para abraçar uma morte simbólica, enclausurada numa quinta em Amarante, por vontade do pai, do ex-marido e dela própria, e uma morte física provocada por um cancro anos mais tarde; Teresa Cremilde Furtado volta a Portugal, mas não consegue adaptar-se nem aceitar a nova realidade pós-revolução: envolve-se nas FP-25, é presa em Caxias durante oito meses, muda de nome, muda de país e regressa a África em 1984, tal como muitos outros nessa altura, “muitos deles (...) recebidos como amigos que queriam ser angolanos ou

---

<sup>87</sup> Termos utilizados por Isabel Allegro de Magalhães que retomam o de Eduardo Lourenço de *navio-nação* e que, por sua vez, remetem para a *Ode Marítima* ou para a *Jangada de Pedra*.

moçambicanos” (*idem*: 57), onde acaba por morrer de overdose de heroína no Lobito; o seu irmão, Álvaro Severiano Furtado, é desmobilizado da guerra em 1973, mas a guerra cola-se-lhe à pele, substituindo uma pele antiga e esquecida. Acaba por ficar encarregue de uns armazéns em Nova Lisboa e, posteriormente, é incumbido de vigiar Rita Pereira Gomes e um filho que não era seu, numa quinta de Amarante, durante oito anos. Após a morte de Rita Pereira Gomes, em 1981, muda-se para o Brasil com um filho português com nome árabe e instala-se, dois anos mais tarde, numa casa em frente ao rio Negro, uma casa europeia no coração da Amazônia. Ironicamente, acaba por ser cruelmente assassinado num apartamento junto da rotunda de Sto. Ovídio, ele, que sempre quisera fugir de Portugal, ficando assim o próprio país associado simbolicamente à morte:

A quantidade de pessoas que não tem nada. Que desaparece porque está cansada. Que volta para África porque não tem vida deste lado do mar. Álvaro Severiano Furtado regressou a África depois da tropa; ele sentiria o assobio da noite, o eco da metralha, o ruído dos Unimogs a atravessar as estradas. Durante quatro anos não conheceu outro ruído senão o dos homens contando anedotas, falando de mulheres, entrando em aldeias silenciosas, limpando as armas, saltando para o descampado, escondendo-se no mato, dormindo a espaços, interrompidos pelo rumor dos bichos, pelas trovoadas, pelo rádio que pedia esclarecimentos, posições e coordenadas.

A quantidade de pessoas que não tem nada. Que desaparece porque está cansada. Que volta para o Brasil porque não tem vida deste lado do mar, ou que vive no Brasil porque tem medo de ser encontrada pelo passado e pelos seus vizinhos, pelos conhecidos que conhecem a sua vida. (*idem*: 183-184)

Como podemos compreender, relativamente à guerra colonial e à dissolução do império português, o que parece sobressair no romance em estudo é a sensação de perda, não do império já em ruínas, mas da *identidade* dos milhares de portugueses que foram obrigados a *regressar* à metrópole deixando uma vida inteira para trás, recomeçando tudo de novo, e dos que, voltando, partiram de novo, por esse mundo fora, à procura de um último reduto, por se sentirem desenraizados no próprio país de origem. De facto, nos romances de Viegas, e ao contrário de várias narrativas que tematizam a guerra colonial, a recuperação do passado através da *memória* não parece relevar de uma *revisão da história*, mas da necessidade de manter viva essa mesma *memória* através do ato de contar histórias de desconhecidos disseminados por vários cantos do mundo, de portugueses de um império desaparecido.<sup>88</sup> A errância a que os portugueses se entregam é sentida assim como a condenação de um povo sempre em passagem, em busca de um porto de abrigo, sobretudo em busca de si mesmos, ao mesmo tempo revelando o seu desprezo, ódio e raiva pelo próprio país:

---

<sup>88</sup> Saliente-se que a ausência de uma *memória coletiva* que se fez sentir sobretudo na historiografia, mas também na sociedade, na política e nos meios artísticos portugueses, ao ponto de E. Lourenço ter escrito, em jeito de ironia e provocação, em 1984, num artigo do *Diário de Notícias*, que “Nem documentários, nem filmes, nem «livros brancos» sobre a nossa história recente em África contribuíram com qualquer explicação ou simples informação sobre o que, para já, conduziu em casa europeia à liquidação de um regime antidemocrático e, fora dela, ao fim de um império” (Lourenço *apud* Ribeiro, 2004: 246), é apontada por muitos estudiosos como um *sintoma* da tentativa de escamotear a guerra travada pelos portugueses, de silenciar o sentimento de culpa e recusar o luto, que estão também na base de uma crise de identidade ou identificação nacional. Curiosamente, foi neste ponto que a literatura se fez arauto, recuperando, denunciando ou *redimindo* o passado histórico português mais recente.

Destino miserável dos portugueses que não regressam a casa, a nenhuma casa, a nenhuma aldeia perdida nas montanhas, a nenhuma cidade onde se sintam bem. Veneno mortal, este. (*idem*: 311)

Os portugueses que não querem voltar a Portugal, lembra-te deles, alferes Ramos, porque são fodidos, miseráveis ou heróis que nunca se rendem, vão de um país a outro sem passarem por Portugal. E o ódio que lhe têm, a Portugal, ou o desprezo, a indiferença. A impressão que lhes faz. Eu compreendo isso, sou meio africano, por isso é que ando descalço quando posso, sou um africano da Ria de Aveiro, um português que não devia ter voltado a Portugal. (*idem*: 202-203)

Estas últimas palavras pertencem a Ramiro, ex-polícia e advogado em Aveiro, amigo de Jaime Ramos e uma espécie de sibila, fornecendo-lhe informações, indicando-lhe caminhos e direções a investigar sempre que o inspetor se encontra em vias sem saída. Também ele é um contador de histórias. Sempre de t-shirt cinzenta, pés descalços e um cálice de *blue curacao* na mão, assume-se no trecho citado como *um africano da Ria de Aveiro, um português que não devia ter voltado a Portugal*, igualmente impressionado com o céu de África. Significativo desta memória feliz de África e de portugueses para quem África se torna a verdadeira pátria é também o capítulo 64, onde uma personagem misteriosa e anónima, um *retornado*, recorda os dias no Lobito antes e depois da guerra, após a independência, para onde regressara e ficara durante nove anos, apaixonado pela restinga e pelas acácias, e, mesmo após o definitivo regresso a Portugal, como nos conta, ainda continua lá, *a olhar para o Catumbela*, durante dias a fio:

Sabe, inspetor, no meio das nossas vidas aparecem portugueses assim, vindos do nada, sem casa, sem eira nem beira, sem família, espalhados por todo o lado. Encontram-se portugueses por todo o lado e diz-se que isso acontece porque somos ousados, aventureiros, mas eu acho que não é bem assim. É por timidez. Timidez de viver na nossa própria terra, na nossa própria casa. Então partimos pelo mundo fora. Quando chega a hora de voltar, temos vergonha de encarar a gente que ficou, este mundo pequenino. Ficamos a olhar para o Catumbela durante dias e dias. Eu fiquei. Ainda estou lá, se calhar ainda estou lá e não saio tão cedo daquele miradouro. (*idem*: 378)<sup>89</sup>

Se o romance *Longe de Manaus* nos dá sobretudo uma imagem da *África-lá* e da vida dos portugueses no fim do império, *O Mar em Casablanca* dirige o nosso olhar para a *África-cá*, apontando essencialmente para os anos que se seguiram após a libertação e independência das ex-colónias e a queda do regime fascista. E serão precisamente a *África-cá* e a libertação de Portugal do *peso* de mais de mais de cinco séculos de colonização que nos permitirão refletir sobre o Portugal de hoje.

---

<sup>89</sup> Também no romance *Lourenço Marques* há uma personagem, o último médico branco de Lichinga, no Niassa, que decide ficar em Moçambique o resto da sua vida, esperando lentamente a morte, depois de ter sido abandonado pela mulher que regressara a Portugal. De acordo com Isabel Allegro Magalhães, os portugueses para quem África se tornou a verdadeira pátria (que já haviam sido referenciados no século XVII pelo Padre Fernão Guerreiro) são personagens ausentes nos romances da literatura portuguesa recente, ao contrário da africana, muito mais inclusiva e híbrida em termos culturais, religiosos e raciais: “É o caso – por exemplo – de um inspetor, “desaportuguesado”, no Moçambique encenado por Mia Couto, feliz por ter sido “contaminado”, na alma e na língua, pela terra e a alma africanas” (2002: 198), de *A varanda do Frangipani* (1988). É natural a ausência de qualquer referência no estudo de Magalhães ao romance de Viegas acima mencionado, uma vez que ambos vieram a lume no mesmo ano.

Neste romance traça-se a *biografia* de Adelino José Fontoura que morrera há muito, numa estrada entre São Domingos e Sucujaque, diante do Cabo Roxo, entrando pelo mar “varado por uma rajada de metralhadoras (...) a cabeça explodindo a meio do trajecto, um braço desfeito por uma rajada” (Viegas, 2009: 73), *enterrado* em África e nas próprias memórias de Jaime Ramos. Esta é uma *personagem-fantasma* que surge do mundo dos mortos para assombrar o detetive Jaime Ramos e, sobretudo, o homem, despertando em si memórias da guerra da Guiné e dos acontecimentos que se seguiram ao seu regresso. É um passado doloroso que se faz presente, “de certa forma, para punir Jaime Ramos” (*idem*: 133), e que o detetive tenta exorcizar:

Passou duas semanas num hospital, os médicos falaram de trauma de guerra, mas ele sabia que era surdez apenas (...) Ele passava os dias sentado, surdo, envolvido por essa imagem alaranjada, de terra leve e alaranjada que nunca o abandonara: nuvens alaranjadas percorrendo todos os ângulos de visão, todos os pontos cardeais, todos os objectos tingidos por aquela nuvem que devorava a memória e apenas lhe devolvia coisas sem importância aparente: corpos de mortos estendidos na berma da estrada de Missirá, o rosto de uma enfermeira negra num hospital de Bissau, um maço de antigos cigarros Sagres pousado na mesa-de-cabeceira (ele recorda aquela embalagem vermelha, o escudo, as quinas, as armas de Portugal), a primeira manhã em que andou a pé pela Praça do Governador, o primeiro passeio de barco até ao ilhéu dos Pássaros, um crepúsculo onde não chegavam emboscadas, nem colunas incendiadas, nem ruído das operações especiais, nem cartas da família. (*idem*: 64-65)

Às vezes pergunto-me: como eras tu em 1972? Um destroço chegado de África. Uma espécie de reserva moral da Pátria, esgotada numa guerra sem fim nem covardia. Vestias calças de terylene e camisas Regojo, usavas roupa por medida, fatos de um alfaiate que desenhava a giz sobre peças de fazenda barata (...) Como eras em 1972? Eu não quero voltar a 1972. (*idem*: 160)

Mas mais do que memórias e traumas de guerra, Adelino Fontoura, cuja “história (...) levava atrás de si, arrancada como uma segunda pele, uma parte da sua própria vida” (*idem*: 207), evoca sobretudo a derrota da vida – do partido comunista, da revolução, do primeiro casamento – obrigando-o a revisitar, a reconstituir e a revelar a sua própria *biografia* (ou, se quisermos, uma parte dela). Por esse mesmo motivo, vemos um Jaime Ramos que, a dada altura, “não sabia que história tinha para contar. A de Adelino Fontoura. A de Isabel Castro. A de Mariana Serra. A de Jaime Ramos” (*idem*: 203). Desta forma, contar a história de *um* será sempre contar a história *de outros* e, neste sentido, são significativas as palavras com que Adelino Fontoura lhe deixou antes de partir para o Norte, antes de partir para a *morte*: “Vou ser a tua sombra, Ramos. Mesmo depois de deixar de ser a tua sombra, eu vou ser a tua sombra. Aconteça o que acontecer. Depois, um dia, vais ser tu a minha sombra” (*idem*: 207). *Personagem-espectro*, a sua sombra brilha num qualquer lugar escuro da sua mente, avivando-lhe a memória de vários acontecimentos desse período como uma tarde em que Adelino Fontoura mencionara pela terceira vez o partido e lhe indicara um contacto no Porto, ou uma outra tarde, em que Adelino Fontoura lhe lera, em voz alta, *A Estrada do Tabaco* de Erskine Caldwell, apesar da sua surdez, e quando se encontrava num hospital em Bissau. Jaime Ramos surpreendia-se sempre com as suas camisas brancas,



“onde nunca caía uma nódoa, onde nunca poisara um grão de poeira, e com a sua voz tranquila” (*idem*: 71), e invejava-lhe a disciplina, o comedimento, a determinação, embora desconfiasse das suas certezas absolutas (cf. Viegas, 2009: 71/206).

A sua *biografia* vai ser essencialmente reconstituída e narrada pela voz de três narradores – Jaime Ramos, um narrador onisciente e por ele próprio –, e esta personagem tem a particularidade de ser simultaneamente *perseguido* e *perseguidor*. De facto, se na primeira parte do romance, «Onde se escondem as pessoas que não querem ser vistas?», José Fontoura assume essencialmente o papel de alvo de deteção, tomando a forma de um agente duplo ou triplo das informações, operando essencialmente em África durante a guerra colonial e recrutando membros para o partido comunista, morrendo uma primeira vez, “com um passado para esconder e outro para descobrir” (*idem*: 138), numa altura em que “não havia ficheiros e não sabíamos o que era uma identidade” (*idem*: 137), na segunda parte, precisamente intitulada de «O livro das recordações», assumirá o papel de detetive, dos outros, *limpando biografias* enquanto pequeno espião português da Legião Estrangeira, mas sobretudo de si mesmo, em busca de um amor perdido e de uma filha cuja existência desconhecia, calcorreando os lugares mais recônditos e improváveis da Venezuela e Argentina – Caracas, Maracaibo, Mérida, Puerto Ayacucho, Chaco, Corrientes, Buenos Aires –, “procurando o (...) pai, imaginando como seria a (...) mãe” (*idem*: 196), encontrando uma irmã desconhecida.<sup>90</sup>

Nascido em 1950 na Argentina, Adelino Fontoura fora levado para Trás-os-Montes aos dois anos de idade para casa de uma tia, mas uma grande parte da sua vida estaria para sempre ligada a África, tal como o amor que nunca esqueceria, Isabel Castro Brito. A figura desta personagem feminina, que tinha ido para Angola fazer uma revolução que estava a falhar no próprio país, partindo quando todos os outros regressavam, irá ressaltar os movimentos dos que ficavam e dos que partiam de regresso a África, evidenciando a instabilidade daqueles tempos e dos problemas identitários de todos, tempos também de *desaportuguesamento* e de *africanização*.<sup>91</sup>

Ela passara uma parte da infância ou da adolescência em Luanda, uma branca de pele morena, e queria regressar a Angola quando todos os outros chegavam a Lisboa, os retornados, com roupas gastas e velhas, em aviões superlotados, em navios sujos, respirando o ar europeu como se ele estivesse carregado de peste e de maldição. (*idem*: 178)

---

<sup>90</sup> Repare-se como o detetive tem um papel menor na narração desta *biografia*, que é transferida na sua quase totalidade, quer para um narrador onisciente, quer para a própria personagem *biografada* que narra a sua história. O próprio romance, que começa *in medias res*, vai obrigar a uma narração retrospectiva dos acontecimentos que levaram à cena inicial e que estão também intimamente ligados com o passado de Jaime Ramos.

<sup>91</sup> Esta personagem muito bem poderia ser Sita Valles, militante do PCP que terá sido assassinada na sequência dos acontecimentos de maio de 1977, como recorda Isabel Coutinho na sua entrevista ao escritor a propósito do romance (cf. 2009:29).

Porque queria fazer a revolução lá. Aqui já se tinha percebido que não ia haver revolução nenhuma, que estávamos a salvo, nós, a burguesia. Mas ela não queria ser salva, queria fazer parte da História, entrar na galeria dos heróis, reforma agrária em África, todo o poder aos soviets, essa literatura que o senhor não sei se conhece. (*idem*: 144)

A minha filha foi fazer a revolução para Luanda, que não era a terra dela. Mas, entre os doze e os dezasseis anos deve ter feito uma transfusão de sangue angolano. Acho eu. (*idem*: 146-147)

Adelino Fontoura irá em sua demanda e parte para Luanda dois anos depois, onde a encontrará já morta, voltando os nossos olhos para uma Angola pós-independência e para a guerra civil que imediatamente se lhe seguiu e para os acontecimentos trágicos do 27 de maio de 1977. A sua estadia na prisão dar-nos-á conta das atrocidades cometidas nesses anos tenebrosos e bárbaros, “onde a loucura já não tinha lugar – porque esse lugar tinha sido ocupado pela demência da revolução à procura da morte, ajustando contas” (*idem*: 171), devolvendo-nos uma imagem que contrasta intensamente com a *imagem mítica* de *Longe de Manaus*. Recordemos dois trechos dessa passagem:

O rosto daquela mulher, o sangue pisado nas pálpebras, as cicatrizes que nunca saravam, a seminudez que tentava esconder com as mãos e os braços diante dos soldados que se riam. O corpo abandonado na sua queda, escadas abaixo, prostrado durante horas até ser recolhido por um soldado que chamara outros presos para o meterem, já morto, num carrinho de mão. O homem que morrera sentado no amontoado de esgoto, lixo, restos de roupa queimada, ao fundo do corredor. O homem a quem cortaram uma mão com uma catana antes de o matarem com uma bala na cabeça. A mulher violada durante horas por um grupo de soldados que iam depois dançar no pátio da prisão (*idem*: 166)

Fechou os olhos e sentiu o enjoo prevenindo-o da morte que se aproximava, um estado de torpor instantâneo, uma desistência de que só despertou quando ouviu o som do braço esquerdo a ser quebrado, e depois não ouviu mais nada, não ouviria nada durante muito tempo. E quando despertou, deitado sobre um charco de urina numa cela que já não era a sua, ouviu o ruído de pés nus a chapinhar, passando, passando, um grito ao longe, e sentiu o cheiro da urina, tentou levantar-se, ouviu os passos de pés nus chapinhando no chão, e só então viu que os pés chapinhavam – no corredor diante da cela – num mar de sangue, escuro, negro, sujo, cujo cheiro lhe chegava como se fosse arrastado por todos os ventos de Luanda. (*idem*: 168)

*O Mar em Casablanca* recupera, desta forma, uma realidade africana desconhecida para muitos portugueses que regressaram a Portugal após a queda do império,<sup>92</sup> e se o olhar que aí se institui é um *olhar português* (o de Adelino Fontoura), descortinamos igualmente neste romance um olhar que não se constitui como um *olhar da África portuguesa*, mas da *África africana*, onde “Moçâmedes já não é Moçâmedes, é Namibe” (*idem*: 117).<sup>93</sup> Será nesta Luanda que Adelino Fontoura irá *morrer* pela segunda vez, ao som de uma espécie de *requiem* que se repete

---

<sup>92</sup> Em 2003, em entrevista ao *Notícias Magazine*, salientava Francisco José Viegas, a propósito de Moçambique: “Os portugueses têm memória da guerra colonial mas não da guerra civil. Não temos ideia da violência da guerra civil em Moçambique, dos miúdos que foram obrigados a matar os pais para provar a sua lealdade ao movimento, a denunciá-los, a beber o seu sangue” (54).

<sup>93</sup> Moçâmedes é a antiga designação colonial da cidade angolana de Namibe e da província do mesmo nome que perdurará, desde a fundação da cidade em 1840, até 1985.

insistentemente: “Coitado do branco, coitado do português que vai morrer daqui a pouco” (*idem*: 169).

Também a filha desta personagem, Mariana Brito Castro Serra, assumirá o papel de detetive da história dos seus pais, que se mistura com a História desses anos de Luanda, mas em nome da vingança. Ela é uma entre várias “crianças que nunca encontraram os pais, que não conheceram os pais, que só conheceram aqueles que lhes mataram os pais” (*idem*: 130). A Angola desses tempos surge como uma nebulosa, imersa em horror, massacres e escuridão, e representando ainda “a história por contar e a história contada em soluços, fragmentos” (*idem*: 213).

Mas *O Mar em Casablanca* aflora também, de forma irónica e bastante crítica, a relação Portugal-África hodierna, sob o ponto de vista luso. Se já encontráramos no romance anterior, embora de forma ténue, a imagem de um Portugal ainda colonizador, racista,<sup>94</sup> superior, e de uma África que não consegue hoje *progredir sem os portugueses*, como sugerem as seguintes passagens textuais:

Voltou à Guiné, inspector? (...)

Eu voltei. Está igual, tudo parado no tempo, mas com mais mortos e mais fome e mais casas caídas que nunca mais vão reconstruir-se. Mas enfim. É a Guiné, já não se bebia Cuca, havia uma outra cerveja, uma tal Pampa, de rótulo azul, não como no nosso tempo. (Viegas, 2005: 56)

Bissau, sem ofensa, era um caixote de lixo. Luanda era a gala dos Óscares, pelo menos segundo vejo na televisão. Prédios, restaurantes, a ilha, as cervejarias. E as gajas, senhor Ramos, as gajas. Gajas de todo o lado. Brancas, mulatas, até pretas. Um primo meu esteve lá no ano passado e falou-me daquela miséria. Prédios que deixámos a meio, pois a meio ficaram, a apodrecer. Hortas nas traseiras das casas, jardins, tudo, tudo desgraçado. Mas aqueles anos estava-se mesmo a ver. Esteve em combate, senhor Ramos? (...) mas nós ganhávamos aquilo, não que me interessasse. Cada um na sua terra, não é verdade? Mas que eles ficaram a perder, lá isso ficaram. (*idem*: 152-153)

Ramos, inspector Ramos, limitei-me a enriquecer. Limitei-me a ser um filho da puta, nem melhor nem pior do que os outros. (...) Desde o século XVI, salvo erro, que somos filhos da puta, juntamente com os ingleses, os holandeses, os espanhóis, os franceses. A princípio fomos filhos da puta com a mania das grandezas. Depois, fomos só filhos da puta. Normal. Soldados bêbados, comerciantes no mato. Sobretudo soldados desleixados, como me disseram, na altura da retirada. (*idem*: 406)

Em *O Mar em Casablanca*, iremos encontrar ecos desse racismo e do saudosismo imperial, acentuados pela vergonha *da velha metrópole a ser comprada pelos pretos*:

Entre nós. Fica entre nós, não direi nada lá fora, na rua. Não direi que esta família ilustre aluga casas a pretos. (...)

---

<sup>94</sup> Se o racismo surge como uma parte substancial da representação dos portugueses, saliente-se que esse mesmo racismo não é geral nem essa representação generalizada, nem na realidade, nem na ficção de Viegas. Releia-se, a título de exemplo, o seguinte fragmento: “Depois, olhou em volta, para as fotografias penduradas na parede (...) – como se dissesse, veja, senhor polícia, não há fotografias de Luanda, não temos fotografias de criados pretos a limpar o carro, não temos fotografias de senzalas em plantações de algodão, não fomos mortos no Cassanje” (Viegas, 2009: 144).

Era angolano, mas era um homem de negócios muito, digamos, conceituado. Hoje em dia temos de nos habituar a tudo. Onde há dinheiro, há uma possibilidade de negócio. E o dinheiro não tem cor. (Viegas, 2009: 91)

investimentos para particulares, gente do MPLA que tem dinheiro, gente do governo que gostaria de comprar qualquer coisa fora de Angola, e já agora que seja aqui porque me dá gozo ver a velha colónia a ser comprada pelo dinheiro dos velhos colonizados. Imagine o quadro: banqueiros que em privado têm horror aos pretos, e que contam piadas sobre o assunto, mas obrigados a negociar com eles e espero não estar a ofender ninguém. O chefe também se divertiria com isto (...) Grandes famílias que se fundem com famílias, digamos, do Lubango, de Benguela ou da Maianga. Da Maianga, chefe. (*idem*: 113)

Era um homem que se lamentava por tudo e por nada e que protestou pelo facto de os pretos já irem para o Douro na temporada da caça. O pequeno racismo da província. (*idem*: 156)

Como podemos depreender, *O Mar em Casablanca* é essencialmente um romance de perdas e derrotas, do império, da guerra, da revolução e da vida, como vimos, mas igualmente de um país também ele derrotado, um Portugal que continua a ter dificuldades em voltar-se para si mesmo, em pensar-se a si mesmo, que falhou mesmo quando se voltou para a Europa, que não consegue libertar-se do seu passado nem dos seus *fantasmas*, e que continua a rever-se num *Portugal-lá*, ontem como hoje.<sup>95</sup>

Pobre país que se interessa pelo seu passado, e vive pendurado numa parede como um quadro velho e impopular que as visitas têm de ver. Angola, Moçambique, Guiné, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Timor, Macau, pobre memória, pobre país que vive suspenso da aprovação dos outros, com medo de ter falhado onde falhou. O império, o coração do império. Alferes Ramos, velho alferes Ramos: tu próprio queres regressar à Guiné, onde a morte esteve próxima de ti, adormecendo no teu ombro, muito amiguinha, onde a vida estava suspensa de um fio, onde havia o cheiro que não esqueces. Fugiste da Guiné e olha agora o que te acontece: África vem ter contigo, vêm aí as províncias ultramarinas, uma a uma, o caminho-de-ferro de Benguela e o porto de Moçâmedes, a linha-de-ferro da Beira chegando ao Malawi, o sisal, o café e o algodão, a Companhia Colonial de Navegação e o pacote Infante Dom Henrique, o pacote Niassa e João Maria Tudela cantando «Lourenço Marques», cada inquérito persegue-te com o cheiro de África e os que dizem «ah, o cheiro de África», mas nunca estiveram diante dos teus cheiros de África – o da merda, o da pobreza, o do lixo, o das coisas apodrecendo ao ar livre nos subúrbios, o dos mortos acumulados no mato, esquecidos, rendidos. Merda para África, «adeus Guiné, serás sempre Portugal». E quase quarenta anos depois de ouvires essa canção, «adeus Guiné, serás sempre Portugal», quarenta anos depois estás no hospital, sentado diante da vida inteira, e aparece-te Angola de novo, e outros combatentes, e o cheiro a África, a ladainha do colonizador e do colonizado, o da África toda, embora África não seja a terra prometida. (*idem*: 119-120)

Estas são reflexões do próprio Jaime Ramos, acusando o papel *marginal, menor*, até mesmo *inferior* de Portugal relativamente aos outros países seus *pares*, mas também ainda reticente em assumir as suas responsabilidades e erros, voltando-se para o *saudosismo* das colónias portuguesas e da memória feliz de África do tempo anterior à dissolução do império. A própria

---

<sup>95</sup> Note-se que Portugal é também caracterizado pela mesquinhez traduzida pela presença das velhas famílias que dominam, sempre e eternamente, a cena política e económica portuguesa, já visível em vários romances anteriores como *Crime em Ponta Delgada*, *Morte no Estádio* ou *Longe de Manaus*, e que revelam um país minado pela endogamia e, por isso, morrendo lentamente na sua própria estagnação. Mas não é apenas Portugal o único alvo de crítica e de uma visão desencantada. Também África, e mais precisamente Angola, não é poupada às críticas e denúncias de várias personagens, desde o dinheiro sujo à corrupção, passando pelo tráfico de diamantes e pela ascensão na cena política e económica de criminosos de guerra como Benigno Mendonça.

ligação de Jaime Ramos a África, como podemos ver no excerto acima transcrito, é contraditória, entre o desejo de regressar a um lugar mítico e a denúncia da podridão e miséria desse mesmo lugar.

Todavia, interpretar este saudosismo e a imersão do país no passado como uma *máscara* do colonialismo ou como uma incapacidade de nos voltarmos para nós mesmos é apenas olhar para um lado da questão. Os romances de Viegas alertam-nos que é preciso também que compreendamos a sua inevitabilidade e, mesmo, a sua *naturalidade*. Não podemos esquecer África, não podemos fugir de África, não podemos simplesmente rasurá-la da nossa História e das nossas vidas, porque ela faz parte de nós e apagá-la ou renunciá-la seria também apagar-nos ou renunciar-nos a nós mesmos. Porque as memórias de África povoam ainda a mente de muitos portugueses, fazem parte das histórias de família, estão misturadas com as suas próprias genealogias, estão-lhes no sangue e na pele. O próprio Jaime Ramos, como vimos, não carrega consigo qualquer sentimento de culpa, os seus *fantasmas* são os mortos, sim, mas não os mortos de guerra. Mas o passado regressa sempre, “a memória vai e volta” (*idem*: 153), não porque viva suspenso na memória de África – feliz ou culposa –, mas porque há sempre alguém que esteve em África, que lá ficou para sempre, que lá morreu, que de lá regressou, há sempre alguém cuja história não transporta apenas a história de Portugal, mas, inevitavelmente, a história de África, porque ambas são também *uma e outra*. O próprio Isaltino, longe de África e da guerra e dos anos de revolução, atesta esta realidade: “Toda a gente esteve em África, pensou Isaltino. Qualquer coisa, porque estive em África. Isto e aquilo, porque estive em África” (*idem*: 157).

Acrescente-se ainda que, se os sonhos e a memória nos romances de Viegas são sempre *a preto e branco*, a sua realidade não o é, e, como tal, não pode ser perspectivada em termos dualistas, lineares ou simplistas. Se é certo, como vimos, que o movimento de regresso dos soldados e dos *retornados* à pátria trouxe consigo, porque dentro de si, uma parte de África, uma outra parte, exterior, veio também com ele sob a forma, não de regresso, mas de chegada, o que nos obriga, hoje, não apenas a *repensar* a identidade portuguesa e as imagens que dela decorrem, mas igualmente a *pensar* uma nova identidade que é portuguesa, mas também angolana e guineense e cabo-verdiana e moçambicana e são-tomense. É desta realidade híbrida, miscigenada, multi ou intercultural no território geopolítico português que nos falam também os romances de Viegas em estudo. Portugal passará a englobar, assim, na sua sociedade uma Mariana Brito Castro Serra (Mariana da Graça Mateus durante cinco anos), filha de uma portuguesa e um mulato, criada por uns *tios* angolanos, e que acabará por se exilar em Casablanca, a menos de uma hora de Lisboa; um José Corsário das Neves, um cabo-verdiano de Lisboa com saudades do Mindelo, aturando Jaime Ramos “com a sua paciência de cabo-verdiano” (*idem*: 35), pertencendo à *família*, mas sonhando com Cabo-Verde, “aquela espécie de África cheia de mulatos” (Viegas,

2005: 177), sonhando com o seu casamento com Fátima, “o primeiro casamento africano da família” (Viegas, 2009: 83); uma Fátima, angolana de Benguela, que veio de Angola em 1975, com a mãe e duas irmãs – todas elas personagens ex-cêntricas que vivem num interstício entre *cá* e *lá*, que pertencem ao dois lados e a nenhum deles, “[g]ente sem terra (...) gente de outra terra (Viegas, 2005: 193), e onde a hibridez é assumida simultaneamente num movimento de inclusão, no caso das personagens mencionadas, mas também de exclusão, como se pode depreender do *vazio* que preenche Corsário ou em personagens anónimas, espécie de *figurantes* do cenário português, como podemos ler nas seguintes passagens textuais, a primeira e a segunda de *Longe de Manaus* e convocando o olhar de Corsário, as duas últimas de *O Mar em Casablanca*, sob o olhar de Jaime Ramos:<sup>96</sup>

o Mindelo corria então num travelling demorado, musical, crepuscular, como uma cidade que descobrira no final da adolescência, já adulto, e com um atraso de vários anos – o que nem assim justificava que um cabo-verdiano mulato, filho de dois cabo-verdianos mulatos que viviam em Lisboa na altura da independência, tivesse saudades. (...) Tudo isto aconteceu em 1972 e José Corsário tinha apenas dois anos. Nunca teve passaporte cabo-verdiano e cantou sempre, como seu, aquele hino que falava de canhões, marchas, heróis do mar, ribombando como uma ameaça militar e patriótica que ninguém levava a sério. Fez o liceu em Lisboa, misturando-se com os colegas de pele branca e dizendo que era tão português como os outros. Quando falava dos avós que não conheceu, dos tios velhos de que sabia lendas, colecções de anedotas, nomes de família muito vagos e distantes, havia um *vazio* claro na sua genealogia, arrancada a São Vicente e a Santo Antão (*idem*: 173-174)

Os pretos e as pretas andavam sempre com sacos plásticos de um lado para o outro, transportavam sacos plásticos cheios de coisas invisíveis, sacos de lojas, sacos de supermercados, vários sacos nas paragens de autocarros. Coisa de pobre. Essa gente não tinha ficha na polícia, não tinha televisão nem máquina de lavar loiça, mas tinha sacos plásticos cheios de coisas avulsas, transportadas de um lado para o outro, fardas de empregos, comida para um dia fora de casa, papéis que tinha de entregar nas repartições, pão do dia anterior. (*idem*: 178)

Ele vira cadáveres de negros nos bairros pobres do Porto, nos subúrbios, em becos onde se assinalavam os lugares de comércio de droga, de rixas entre bandos, de contas ajustadas entre cabo-verdianos dos arredores, ou guineenses que viviam no limite dos bairros, em casas corroídas pelo lixo e pela humidade, onde cheirava a fritos e as pessoas passavam na rua falando muito alto, em crioulos que desconhecia. (Viegas, 2009: 103-104)

---

<sup>96</sup> Esta exclusão não é apenas social, política ou racial, mas também literária. Isabel Allegro de Magalhães, referindo-se à falta de abertura dos portugueses em relação ao *outro* e à elisão da sua voz, nota também esta ausência na literatura portuguesa das décadas de 80 e 90, sobretudo surpreendente quando esses mesmos romances se referem a situações e épocas muito posteriores a estas chegadas (cf. 2002: 220, n. 29).

Por outro lado, é preciso também não esquecer que, com a estabilidade política e económica e melhoria das condições de vida que se fazem sentir a partir dos anos 80, Portugal deixa de ser *unicamente* um país de *emigração* e passa a ser igualmente destino de *imigração*, o que, inevitavelmente, afetará o seu mundo social e cultural, apontando para uma sociedade cada vez mais miscigenada, mais multicultural, mais plural e para a questão da hibridez de identidades, espelho de um Portugal de hoje e, ao mesmo tempo, abrindo janelas para o *outro* e para novas relações e identidades surgidas destes contactos. Embora não nos iremos debruçar, nesta dissertação, especificamente sobre a questão das migrações, não podemos deixar de ressaltar aqui que os romances de Viegas também nos dão conta destes *des-locamentos* e pluralidades, alargando a sua geografia (recorde-se, a título de exemplo, o padrão irlandês de Jorge Alonso em *Morte no Estádio* ou os russos Arkady Tarasov e Mikhail Polianov e a ucraniana Irina, personagens fulcrais no seu último romance, *O Colecionador de Erva*). A este propósito veja-se a entrevista “Não podemos transformar a língua num monstro”, conduzida por Isabel Coutinho para o jornal *Público* (cf. 2013b: 27).

Angolanos de negócios em Lisboa, angolanos de Angola, angolanos da guerra, angolanos pobres, angolanos dos bairros dos novos musseques de Lisboa, angolanos tristes, angolanos que choravam por Angola, angolanos que nunca tinham visto Angola. A via-sacra dos pequenos emigrantes angolanos, a adolescência do quizomba, do kuduro, angolanos dos diamantes misturados com putas de Benguela e diplomatas africanos que sabiam falar russo. (*idem*: 212-213)

Isabel Ferreira Gould, num artigo dedicado às narrativas contemporâneas que se debruçam sobre África, “Decanting the Past: Africa, Colonialism, and the New Portuguese Novel”, realça a diferença entre as narrativas dos anos 70 e 80 e uma *nova* geração literária que se inicia nos anos 90, no seio da qual se situa, sem dúvida, Francisco José Viegas (apesar de apenas *Lourenço Marques* figurar na bibliografia). Segundo a investigadora, estas narrativas que se centram no tema da colonização, abordam-no essencialmente sob uma perspetiva *identitária*, mas alargando-se ao ponto de vista dos colonizadores e, sobretudo, das gerações nascidas em território colonial, e, igualmente, sob uma perspetiva de *pertença*, sublinhando a longa presença dos portugueses nas colónias e os legados dessa presença, criando, desta forma, um espaço de *decantação* – termo que, ao remeter para a expurgação de *sedimentos*, nos parece mais clarividente do que o já mencionado *revisão* – através do qual a identidade portuguesa é reexaminada num processo simultâneo de “*filtering and settling memories*” (2008: 184):

In the vein of the fiction of the 1970s and 1980s, this recent body of literature reveals a preoccupation, if not obsession, with memory and remembrance. Yet, in the new novel memory is fractured by the tensions among those who remember. Moreover, while the thematic foci of the 1970s and 1980s were war, redemption, and catharsis, in the new novel imperial agents and the themes of identity, legacy, and decay stand at the center. (...)

Mainly through fictional forms of life-writing, the new novel revisits Africa and the colonial sites of filial memory in an attempt to decant Portugal's colonial past. Many contemporary writers do so by rejecting a unity of perspective and thus investing in narratives of the self – fictional autobiographies, biographies, memoirs, and diaries – as a means to recover particular versions of colonialism. (*idem*: 191-192)

De facto, nos romances de Viegas que acabámos de abordar, *a memória*, ou melhor, *as memórias*, irão desempenhar um papel fundamental enquanto elementos de *conflito*, abarcando perspetivas múltiplas e diversas, entre um Portugal colonial e pós-imperial, e, ao mesmo tempo, *unitários*, tentando narrar histórias, estabelecer *biografias*. Mas, sobretudo, dando conta de identidades ambivalentes, híbridas e *des-locadas*, ao tentar traçar os percursos daqueles cujas vidas se entrecruzam entre Portugal e África, entre um país colonizador e países colónias, e entre países de regimes *democráticos* e *livres*. Portugueses, angolanos ou cabo-verdianos, todos eles também são, convocando a imagem de Ana Paula Coutinho Mendes, a um só tempo, *estrangeiros íntimos*, ancorados ou à deriva numa *terceira margem*.

Podemos, assim, concluir que, tal como nas narrativas de guerra, a memória da guerra colonial e, sobretudo, a memória portuguesa de África nos romances de Viegas constituem o ponto de partida para uma *reconfiguração da identidade portuguesa* e para uma reflexão sobre “o

modo europeu/português de estar em África (particularmente no crepúsculo do império)” (Ribeiro, 1998: 149), mas, principalmente, e neste ponto desviam-se nitidamente das narrativas de guerra, “peças indispensáveis para entender o modo de estar hoje em Portugal” (*ibidem*) e que ligações ou pontes poderá Portugal estabelecer com as suas ex-colónias. “Que Portugal se pode imaginar a partir daqui?” (*ibidem*) é a questão colocada por Margarida Calafate Ribeiro no final do seu ensaio de 1998, “Percursos Africanos...” e a que os romances de Viegas principalmente ilustrarão e equacionarão. Regressemos novamente a *Longe de Manaus* onde, através da figura de Álvaro Severiano Furtado, se estabelece o triângulo Portugal-África-Brasil, ao mesmo tempo que se opera uma ponte entre uma *velha visão* dada pelas relações entre a metrópole e as ex-colónias e uma *nova visão* voltada para o presente (e futuro) e para a herança de uma memória histórica e cultural comuns.

## **Brasil**

Tal como Angola e Guiné-Bissau, também o Brasil, e especialmente a capital da Amazônia, surge como um espaço de memória ancorado no passado, não só português, mas igualmente brasileiro. Portugal, como veremos, é apenas uma parte de uma realidade mais vasta que compreende outros povos e outras histórias. Todavia, ao contrário do espaço africano, há o imperativo de uma deslocação física ao Brasil,<sup>97</sup> como se a revisitação desse passado não fosse possível sem uma presentificação, como se se tratasse de um passado e de uma memória já muito longe e escondidos, como se Manaus e o Brasil fossem uma espécie de sonho que se teve num passado muito remoto e do qual já ninguém se lembra, o que sugere, desde logo, uma maior aproximação entre Portugal e África do que entre Portugal e o Brasil.<sup>98</sup>

De facto, e apesar de um passado comum, o Brasil surge como uma realidade distante e desconhecida, com contornos desfocados; e, dir-se-ia que só através de uma *redescoberta* conseguiremos hoje alcançar um Brasil despido de mitos criados para nos reconfortar e engrandecer, de um ex-império imaginado, longe do cunho colonialista e do imaginário criado

---

<sup>97</sup> Na verdade, o Brasil surge como uma espécie de *desvio* na investigação, já que a revelação se encontrava precisamente *Longe de Manaus*, como o próprio título o indica. Jaime Ramos desloca-se ao Brasil mais por uma obsessão *biografista*, para poder penetrar na intimidade de Álvaro Severiano Furtado e finalmente aceder à sua casa, já que o apartamento em Santo Ovídio era apenas uma base, um refúgio, apesar de ser aí que ele vai encontrar a fotografia que o levará a relacionar Álvaro Severiano Furtado com Rita Pereira Gomes, se bem que nunca se chega a saber de onde veio exatamente essa fotografia. Por outro lado, repare-se que o detetive não irá procurar Salim, apesar de ter ido a Educandos, essa é uma outra história que não cabe nas obsessivas buscas de Jaime Ramos.

<sup>98</sup> E é natural que assim seja uma vez que África, como vimos, sonhada ou real, é um território bem vívido e presente no imaginário português, ou, pelo menos, numa parte significativa da população portuguesa.



em torno da figura do brasileiro, mas também do “brasileiro”,<sup>99</sup> resultante da intensiva emigração portuguesa para o Brasil por cerca de um século, e mais perto de uma realidade contemporânea. Como sublinha Eduardo Lourenço, o Brasil “há muito que não faz parte da nossa ficção vivida, mas releva do puro mito. Há muito que sabemos e que aceitamos que o Brasil é *um outro*, mesmo quando o pensamos, para reforço da nossa identidade onírica, como o *outro sublimado* de nós mesmos” (2004: 117). E Viegas afirma este efetivo *desconhecimento mútuo* através de uma relação que oscila entre a aproximação e o afastamento, construída na base de um passado, de uma cultura e de uma língua simultaneamente comuns e diversos. Desta forma, apesar de todos os emigrantes, da *mitologia familiar* de muitos portugueses, das inúmeras presenças brasileiras em Portugal e portuguesas no Brasil, urge ver o Brasil com *um novo olhar* que não se prende com um tempo passado, mas, sem o escamotear, essencialmente com um tempo presente. Do passado, depreendemos de *Longe de Manaus*, apenas guardamos uma imagem exótica, desfocada, desconhecida e silenciada, como o sugere simbolicamente a figura do tio-avô Diniz Ramos que emigrara para o Brasil e aí desaparecera, dissolvendo-se e diluindo-se numa terra estranha:

Ele não sabia se tinha antepassados vivos no Brasil mas era provável que ainda tivesse, pelo menos um tio desaparecido, um tio que enlouqueceu no meio de pretas do Pernambuco ou que se perdeu para sempre nas fronteiras do Pará, não sabia. Mas tinha. Tivera. No Brasil desaparece-se frequentemente, é da tradição, há histórias fantásticas que passam de geração em geração e compõem a mitologia familiar. Ele conhecia os nomes: Pará, Maranhão, Amazônia, São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso, Bahia. Há sempre um tio distante que foi para o Brasil, uma terra de fugitivos, de emigrantes antigos, de regressados a uma quinta do Minho ou a uma aldeia nas montanhas. (...) Dizia-se que enlouquecera. Ouvira falar dele mais algumas vezes, alguém lera uma carta que chegara do Rio de Janeiro. Pará e Pernambuco eram imaginação pura. O tio vivera no Rio de Janeiro, ninguém sabia se estava vivo ou se morrera indigente, pobre como os pobres do Brasil, ou velho e abandonado por uma mulher mais jovem que lhe roubara as contas bancárias – um cenário muito diferente daquele retrato dos portugueses que enriquecem e contam aventuras do Rio de Janeiro. Caíra sobre o tio uma poeira de silêncio que ninguém se atrevera a soprar. E ele sabia que não era assunto seu. Era muito tarde para ter problemas familiares. (Viegas, 2005: 222-223)

Conservam-se algumas cartas dos anos seguintes e enviadas de São Paulo. Eram envelopes amarelos ou amarelados que nunca tinham sido rasgados e a que nunca foram retirados os selos, tucanos, árvores da Amazônia, araras, rios, o retrato do Imperador, o rosto de Juscelino Kubitschek, barcos, Santos Dumont e os primórdios da aviação, índios seminus. (Viegas, 2005: 226)

Recuando a um passado comum, um passado ainda colonial, o romance abre com uma epígrafe de James Murphy de *Travels in Portugal*, de 1795, dando conta das melhores ligações entre a metrópole e a então colónia brasileira, em contraponto com a realidade que se fazia sentir dentro do próprio país: “Um português pode fretar um navio para o Brasil com menos dificuldade do que lhe é preciso para ir a cavalo de Lisboa ao Porto”. Não cremos, todavia, que esta epígrafe tenha como propósito acentuar um passado suportado por uma relação entre metrópole e colónia, mas antes evidenciar a necessidade de criar elos de ligação entre os dois países, diminuindo as

---

<sup>99</sup> Emigrante português no Brasil que retorna a Portugal e aí se instala definitivamente, geralmente olhado pelos portugueses com desprezo e ironia.

distâncias que os separam hoje, e que não os separavam tanto antes, pelo menos até ao século XIX.

Num artigo publicado na *Revista Camões* em 1998, intitulado “Uma ponte sobre a língua atlântica”, a propósito de Onésimo Teotónio Almeida e das relações luso-brasileiras, e na senda do trabalho de preparação da série televisiva *Avenida Brasil*,<sup>100</sup> Francisco José Viegas escrevia:

Não houve, em relação ao Brasil, e no nosso século, uma única obra portuguesa que nos situasse, a todos, diante da memória do Brasil e da sua riqueza. Lugar de exílio muitas vezes, ao longo dos últimos sessenta anos, o Brasil mereceria mais entrega da nossa parte, mais disponibilidade, mais humildade, até. (1998c: 12)

E referia igualmente que entre Portugal e o Brasil “a distância é maior, muito maior e os traumas acumulados, de parte a parte, mereciam uma reflexão profunda” (*idem*: 8). Note-se, a este propósito, que, quatro anos mais tarde, Isabel Allegro de Magalhães sublinhava igualmente esta falta de interesse alargando-a a todo o ex-império português:

à excepção do período dos Descobrimentos, e desde o final do século XVII até às últimas décadas do século XX, raramente vemos figurar na literatura canónica, ou ‘maior’, contextos ligados às terras de Além-Mar e muito menos personagens do ‘Império’ nos diferentes continentes, ou mesmo presenças étnicas mais antigas. (...) Até aos anos 80 do século passado, quase não encontramos brasileiros, indianos, africanos, timorenses ou macaenses, nos universos da ficção portuguesa. (...) tão pouco são numerosas as narrativas que integram situações ou acontecimentos históricos ligados aos territórios do ‘Império’ (2002: 214).

Em *Longe de Manaus*, a criação de novas pontes entre as duas culturas chega mesmo a ser referida de forma mais direta, quando Jaime Ramos chega a Manaus e Osmar lhe diz, não sem um forte pendor irónico, que ele é o seu novo Pedro Álvares Cabral. A referência explícita no romance a um novo Pedro Álvares Cabral intensifica a necessidade de *uma nova chegada*, de uma nova aproximação e, portanto, de *um novo olhar*. De igual forma se refere no romance que, apesar de estar a repetir os passos do tio-avô Diniz Ramos, Jaime Ramos se sente como o primeiro português da família a pisar terras brasileiras: o seu tio-avô em busca de uma vida melhor, Ramos como um detetive em busca de uma *biografia* e de um sentido para a vida nos escombros da morte:

Diniz Ramos chegou ao Brasil no dia 22 de Outubro de 1948. A data não teve importância mas ele conservava-a como um marco nos anais de família e nunca a esqueceu ao longo dos anos. Não havia razão nenhuma para que a lembrasse. Não conhecera Diniz Ramos: as fotografias mostravam um homem alto, com bigode e óculos de aros escuros, de ombros largos e vestindo um fato completo, cinza, sorrindo cada

---

<sup>100</sup> Documentário televisivo com guião de Francisco José Viegas e Rui Mateus Pereira patrocinado pela Comissão para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses e produzido pela RTP, apresentado ao público português em abril de 2000, de forma a assinalar os 500 anos da viagem de achamento do Brasil por Pedro Álvares Cabral, e cujo título nos remete para o documentário de Octávio Bezerra, *Uma Avenida chamada Brasil*, de 1989, onde se denunciava a violência e a convulsão social existente nos arredores da Avenida Brasil do Rio de Janeiro.

vez mais (era esta a sua impressão) à medida que tudo ia ficando mais ténue, em vias de desaparecer. (...) Jaime Ramos chegou ao Brasil no dia 14 de Junho de 2004, quase sessenta anos depois do seu antepassado. Isso não impediu que se sentisse como o primeiro Ramos a pisar terra do Brasil, ou, pelo menos, o primeiro Ramos da sua família que pretendia regressar o quanto antes a Portugal. (Viegas, 2005: 226-227)

Todavia, apesar deste novo olhar, deste novo ‘achamento’, há marcas de um e de outro e de uma vida e um passado comuns que permanecem inscritos. Mesmo que sirvam para acentuar o desconhecimento mútuo, os estereótipos, quer os estereótipos portugueses no imaginário brasileiro, quer os brasileiros no imaginário português, assinalam uma convivência num passado comum inegável e uma transfusão de sangues e culturas. Misto de rejeição e atração, de humor e de um conhecimento que deriva do desconhecimento, os estereótipos assinalam bem esta relação assente num movimento simultâneo de aproximação e afastamento. Vejamos alguns exemplos:<sup>101</sup>

Ele tirou os óculos escuros e Helena viu que eram verdes e que ficavam bem naquele rosto que mal parecia português, português como o vizinho dos pais, Pedreira, português como os padeiros das piadas que se contam por todo o lado, gordos, mal barbeados, que se chamavam Manuel e viviam no centro antigo e tinham um apartamento em Santos. (*idem*: 65)

Diniz Ramos era o primeiro emigrante da família e, na escola, Jaime Ramos ouvia falar do Brasil como a terra prometida de onde se regressaria rico, velho, com bastantes filhos e criados negros, onde os homens vestiam casacos brancos e havia demasiadas mulheres. (*idem*: 226)

São Paulo também o impressionara, ele que fora leitor de Jorge Amado e que pensava no Brasil como uma galeria de malandros simpáticos com quem não queria viver para não lhes aturar a alegria excessiva (*idem*: 362-363).

Por outro lado, a partir do momento em que chega a São Paulo e passa por Manaus e Educandos, Jaime Ramos passa a ser designado pelo narrador, por diversas vezes, como *o português*, acentuando-se as diferenças, que não são apenas de nacionalidade ou culturais, mas também linguísticas. De facto, a língua portuguesa de Jaime Ramos é sentida pelas diversas personagens com que se cruza ao longo da sua deambulação pelo Brasil com um certo estranhamento, marcando o não reconhecimento de uma mesma língua. Em Manaus, o empregado do bar em Educandos, Jander, notando o seu sotaque, pergunta-lhe se é espanhol e Jaime Ramos chega mesmo a considerar que “[c]omeçava a ficar farto de táxis e de condutores de táxis que lhe perguntavam se era argentino ou sorriam quando respondia que era português” (*idem*: 256). Numa outra passagem, lê-se que “[a] vendedora do celular recorda vagamente a figura do comprador (...) Falava português com um sotaque estranho, ela julgou que era argentino ou italiano” (*idem*: 368).

Contudo, no confronto entre personagens portuguesas e personagens brasileiras, há já um vislumbre de que as pontes atlânticas podem ser criadas e, assim, apesar do estranhamento de

---

<sup>101</sup> Para outros exemplos, releiam-se as pp. 65-66, onde se conta uma piada sobre o português do açougue, ou as 301 e 350.

uma língua *mesma* que se sente como uma língua *outra*, as personagens deixam-se *contaminar* de forma espontânea por um ritmo, *uma aragem* e uma ondulação diferentes dos seus. Helena, umas das personagens brasileiras, pensa para ela própria que “[o] sotaque português não é tão ridículo assim” (*idem*: 67). E, no momento em que chega ao Brasil, Jaime Ramos, “ao olhar pela janela do avião reconheceu a mesma língua numa terra distante. (...) E veio ter com ele essa aragem de que ouvira falar, enquanto aguardava a sua vez de mostrar o passaporte no balcão da Polícia Federal” (*idem*: 227). Numa outra passagem, refere-se a uma “língua que reconhecia mas não sabia traduzir” (*idem*: 280). E, antes de regressar a Portugal, o detetive vai além do reconhecimento:

somente numa semana a sua língua mudara embora fosse a mesma. Essa língua mais sonora, cheia de vogais abertas e alegrias desconhecidas, falada por africanos e por árabes, por homens como Padilha, brancos e pálidos, ou como Osmar, morenos e irónicos, sorridentes, ou pelo empregado oriental do bar do hotel. Essa língua também estava na sua cabeça, na mesma cabeça que não gostava de samba nem de comida baiana, nem de brasileiros palradores, exuberantes, trapaceiros. (*idem*: 362)

Esta passagem é significativa da contaminação de duas “línguas” que são simultaneamente *a mesma* e *uma outra*. Repare-se que, durante a sua permanência no Brasil, o detetive portuense utiliza diversas vezes léxico próprio da variante brasileira que, ao mesmo tempo que nos dá conta da contaminação, prende o olhar do leitor na diferença, mostrando-nos a própria língua entrelaçada numa *outra*.

Destas diferenças e destas semelhanças, desta relação ambígua de aproximação e afastamento nos dá conta igualmente um romance narrado a duas línguas, apesar de mesma língua. Deste ponto de vista, podemos considerar o romance *Longe de Manaus* como um romance inovador no panorama da literatura portuguesa, sendo o romance que lhe precede, *Crime Capital*, de 2001, uma espécie de iniciador, já que uma das suas personagens centrais, Mandrake, em homenagem à personagem criada por Rubem Fonseca, dialoga utilizando o português do Brasil.<sup>102</sup> Todavia, *Longe de Manaus* vai mais além, ao criar um ‘romance brasileiro’ dentro do ‘romance português’ de demanda e investigação – a história de Daniela e Helena. E se há, pois, uma variação diatópica entre o português de Portugal e o português do Brasil, é curioso observarmos também, no âmbito da variante brasileira, uma variação simultaneamente diatópica e diastrática, representada por Helena e Daniela, a primeira, paulista dos bairros ricos e elegantes, a segunda, menina simples, provinciana, de sotaque caipira do interior, “dobrando os erres,

---

<sup>102</sup> O romance de João de Melo, *Autópsia de um Mar em Ruínas*, de 1984, reformulação da versão de *A Memória de Ver Matar e Morrer*, de 1977, é o primeiro a apresentar uma narrativa a ‘duas línguas’, através da alternância entre a variante da língua portuguesa europeia e a africana, com um propósito claramente diferente de *Longe de Manaus*, abrindo horizontes à narrativa do Outro, por oposição ao Mesmo, dando voz ao outro lado da guerra. Em *Longe de Manaus* trata-se de mostrar através do Mesmo o Outro, ou seja, mostrar uma língua que é a Mesma e simultaneamente Outra.

subindo e descendo como uma pauta de sinfonia” (*idem*: 90).<sup>103</sup> Estas variações parecem-nos apontar os objetivos da utilização de diversas faces de uma mesma língua, indicando que não se trata apenas de pôr em confronto essas diversas faces, mas antes de as apontar e assinalar, mostrando-nos a riqueza da língua portuguesa, uma língua “sem proprietário, sem regras, sem precisão” (*idem*: 384).

Giorgio de Marchis, no seu ensaio “*The duck side of lusophony*: o romance coelho-pato e a ficcionalização da lusofonia”, onde analisa três romances todos eles publicados em Portugal – *O ano em que Zumbi tomou o Rio* (2002) do escritor angolano José Eduardo Agualusa, *Transatlântico* (2004) do brasileiro Paulo Nogueira e *Longe de Manaus* (2005) – identifica-os como “as primeiras manifestações literárias dum imaginário lusófono, directamente ligado à instituição da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa” (2008: 244), porque orientados pelos mesmos valores, uma nova vertente da ficção em língua portuguesa que utiliza a variação geográfica da língua.

O mundo da língua portuguesa é, pois, no romance em estudo, apresentado como um mundo sem centro e sem periferia, um arquipélago de ilhas descentradas, mas unidas por uma língua simultaneamente comum e diversa. Estes são os espaços da lusofonia que se criam aqui através de um processo de desterritorialização da língua, mas através do qual se acha a unidade na diversidade. De igual forma, o título do romance opera também neste movimento de descentramento, já que, se nos aponta para um espaço com contornos definidos, mas ele próprio descentrado do mundo lusófono e do mundo brasileiro, nos remete igualmente para um espaço vago que não sabemos qual seja, quase inexistente, que pode ser um outro qualquer ou nenhum: apenas *longe*.<sup>104</sup> E, todavia, este é também um romance sobre Manaus e uma homenagem do escritor ao Brasil: atente-se, a este propósito, na crítica velada do próprio autor no diálogo entre Jaime Ramos e Isaltino: “O chefe está a escrever um romance, é o que é. Ninguém vai escrever um romance sobre Manaus. Ninguém o lia” (Viegas, 2005: 291).

O mundo lusófono surge, pois, em Viegas como espaço fragmentado, diverso e plural, cuja unidade apenas existe não somente numa língua simultaneamente una e diversa, mas no próprio *conhecimento* e *reconhecimento* dessa unidade e diversidade, acentuando, em sintonia com Eduardo Lourenço, que “[s]e queremos dar algum sentido à galáxia lusófona, temos de vivê-la, na medida do possível, como inextricavelmente portuguesa, brasileira, angolana, moçambicana, cabo-verdiana ou são-tomense” (2004: 112). E sobre algumas vozes que atribuem à lusofonia um *neo-colonialismo disfarçado*, Viegas replica:

---

<sup>103</sup> Há também referência no romance ao sotaque baiano de Edilson.

<sup>104</sup> De facto, a chave dos mistérios vários que o livro encerra encontra-se numa Luanda que não existe mais.

O fantasma do colonialismo e da mentalidade neo-colonial não passa, hoje, de um fantasma que se volta contra os colonizadores e contra a «correção política» dos que temem deixar-se colonizar.

Pelo meio, o que se perde é francamente doloroso de se deixar perder. É por isso que talvez se deva *acreditar* nessa *inexistente* «língua atlântica». (1998c: 12)

Sobre Manaus ouviremos, assim, ao longo do romance, duas vozes a ‘duas línguas’, a portuguesa de Jaime Ramos e a brasileira de Osmar Santos, duas visões de um *eu* e um *outro* que são simultaneamente o *outro* e o *eu*, mas que, não deixando de ser duas, se entrelaçam e se dissolvem, coexistindo pacificamente.

Encerrando em si própria uma visão simultaneamente eufórica e disfórica, centro que atrai e repele, que aprisiona e liberta, a cidade de Manaus surge como uma metonímia do Brasil, o Brasil dentro do Brasil, ou melhor, os *brasis* dentro do Brasil, para sermos mais precisos. Uma ilha rodeada de floresta e água, Manaus afigura-se como uma cidade flutuante e instável, móvel, vaga e difusa, como os seres que nela habitam e nela se escondem. De contornos indefinidos, é uma cidade que se transmuta pelo jogo de sombras e de luz, uma cidade-mutante onde todos se encontram e onde todos se perdem, “baloçando nas águas sujas do rio, arrastando lodos desconhecidos de um lado para o outro” (Viegas 2005: 264). Esta sensação de perda e dissolução, de perigos escondidos e realidades sombrias, é entrevista por Jaime Ramos aquando das suas deambulações pelo mercado manau: “há uma vaga sensação de que tudo se perde, de que as ruas vão dar ao rio e se desfazem em poeira” (*idem*: 338).

Manaus é a emigração para a terra de Canaã de gerações de portugueses, muçulmanos, judeus, cristãos, a promessa de uma vida melhor, mas também o desfazer das esperanças, as ruínas de um império perdido, o da borracha. E símbolo de perdição, loucura e delírio, de um paraíso também ele perdido e dos sonhos que se desfazem como poeira, representados pelo Teatro Amazonas, a gigantesca Ópera de Manaus, cuja imagem devora a própria cidade e impressionará Jaime Ramos:

O Teatro, a Ópera de Manaus, não fora uma das imagens que se habituara a associar ao Brasil – não fazia parte do Brasil mas de um universo mais largo e mais fundo, o da Amazónia e o da ópera, o do cinema, o do delírio. À medida que passeava pelos corredores do teatro, havia esse calafrio que não era senão uma recordação: o olhar de Klaus Kinsky no filme de Werner Herzog, *Fitzcarraldo* – um olhar possuído pelos dois demónios de quem cruza o Amazonas: o demónio do fim do mundo e o demónio da perdição. (...) As lendas sobre o teatro acompanham esse olhar de Kinsky, porque não é possível conceber, senão quando se está possuído pelos demónios do Amazonas, a construção de um teatro assim grandioso no coração da floresta, no coração das trevas. (*idem*: 259-260)

Espécie de defesa contra a barbárie, a Ópera de Manaus poderia representar um reduto da civilização face às trevas da cidade, um reduto onde as civilizações europeias e brasileira confluem e se encontram, na sua exuberância e grandeza, “nas cadeiras forradas a veludo, sob as estátuas, [n]os mármore franceses e italianos, [n]os cristais, tudo vindo da Europa, diante das

madeiras brasileiras e do fresco de Crispim do Amaral” (*idem*: 260-261). Mas a Ópera está lá sobretudo para assinalar que tudo não passou de delírio, alucinação e sonho megalómano, *ostentando* todas as representações que nunca chegaram a acontecer, pois “nem Caruso nem Callas, nem as grandes companhias, nem os grandes intérpretes europeus se deslocaram a Manaus para prestar homenagem à loucura que tomou conta dos portugueses da borracha” (*idem*: 260). É, portanto e igualmente, símbolo de ausência, de abandono e esquecimento.

No entanto, a visão mais negra, e também mais crítica, do Brasil, não nos é dada através do olhar de Jaime Ramos, e sim de Osmar Santos, cuja voz se faz sentir pautada pela ironia e sarcasmo, pela censura e denúncia, mas também pela tristeza e mágoa. Osmar fala-nos de um “país do riso [que] não ri” (*idem*: 278), de um país mergulhado na miséria, na escuridão e na amargura. Por duas vezes que o delegado brasileiro se refere, ironicamente, a Manaus como *o centro do mundo*, um centro periférico desprezado e isolado, como tantos *brasis* dentro do Brasil. Um Brasil que é também reflexo e se reflete no bairro miserável de Educandos e onde “a civilização (...) não tem grande importância” (*idem*: 306). Osmar chega mesmo a dizer que se deveria fazer um monumento nacional ao pobre desconhecido, denunciando a hipocrisia política, social e religiosa, a tragédia, a desgraça e a corrupção:

A Amazônia não é um paraíso, delegado. Está cheia de perigos, de ameaças, incêndios, animais emboscados, doenças desconhecidas. E morre-se bastante na Amazônia, nos rios ou nas florestas, nos igarapés ou nas cidades. (...) E eu estou pouco me preocupando com as árvores. (...) Aqui morre tudo, acaba por morrer tudo. (*idem*: 274-275)

Este clima de tragédia silenciosa adensa-se em Iranduba, nas margens do rio Negro, que esconde uma outra realidade mais negra ainda, uma realidade de corpos cinzentos e esverdeados. Doze corpos estendidos nas margens do rio, expostos ao calor, rodeados de moscas, contorcidos ou esticados, como “objectos de uma exposição macabra” (*idem*: 267). É perante este cenário que Osmar alerta o português para uma realidade crua, sórdida e cruel: “Chocado, delegado Ramos? Isto não é a Europa” (*idem*: 271). E acrescenta:

A vida não tem muita importância por estes lados. Na Europa, ou nos Estados Unidos, fala-se de uma Amazônia de ar puro e de beleza total. Diga-me: já respirou algum ar puro? Eu não consigo. Tenho as narinas entupidas de merda. (...) tenho doze corpos na morgue. Doze corpos que não vale a pena autopsiar (...) Eles queriam duas meninas apenas, para eliminar. Pediram seis. Mataram doze. (*idem*: 314-315)

Situada na confluência do rio Negro e do Solimões, Manaus está lá para nos avisar que as águas negras do primeiro e as águas barrentas do segundo não se juntam,<sup>105</sup> são apenas prostitutas de rua de Manaus, “doze putinhas de rua. Nem a um bordel pertencem. (...) Algumas pessoas de

---

<sup>105</sup> O Encontro das Águas é um fenómeno onde as águas dos dois rios correm lado a lado sem se misturar por uma extensão de mais de 6 km.

família vieram reconhecer uma ou outra, mas queriam saber se tinham dinheiro com elas, em algum lado, numa bolsa, numa mochila, na calcinha, no sapato. Mais nada. São putinhas de Manaus” (*idem*: 272). Desta forma, o “mito solar” do Brasil cai por terra e o que resta é um Brasil da monstruosidade e aberração, desajustado, sem sentido.<sup>106</sup>

Ao olhar de Jaime Ramos, o Brasil afigura-se, assim, como um enigma, uma terra que simultaneamente se conhece e desconhece, um país de contradições e abismos, imprecisões e diversidades e cuja totalidade não poderá ser abarcada, pois nunca poderemos alcançar uma imagem fixa do Brasil, mas apenas vislumbrar variadíssimos reflexos. Esta indefinição de uma terra móvel, flutuante e imprecisa é ainda reforçada simbolicamente por Osmar Santos, uma personagem cuja própria história é misteriosa, indefinida, vaga e confusa. Mãe índia, pai árabe, caboclo portanto, Osmar vai contando a sua história e dos seus antepassados a Jaime Ramos, alterando versões, acrescentando pormenores, eliminando outros:

«Mas você é libanês ou índio?»

«Não interessa, isso foi um negócio entre minha mãe e meu pai e havia ainda o facto de D. Pedro II saber falar árabe. Mas olhe para eles. Libaneses como eu, Ramos, têm antepassados que eram mascates e tinham sido pastores lá no sul do Líbano. Se chamam Yussef, Fadil, Malik, Khalid, Rafiq, Nazim, ou nomes assim. Meu nome deveria ser Omar, mas ficou Osmar por distração. Algumas mulheres da família deles são primas da minha mãe, Madiá, Jawad, Fátima, Riana, Arub. Minha mãe é o resultado de um extraordinário cruzamento entre um bisavô árabe, cumpridor de suas obrigações religiosas, e uma mulher gentia, portuguesa africana vinda do Marrocos no século dezoito. Acredita? Sua família vinha de Mazagão, no Marrocos português e tinham um assentamento na selva. (*idem*: 297)

Meu pai me contou seis histórias diferentes de minha família, ao longo da vida. Pouparei você. São muitas histórias, histórias de mais. Os únicos pormenores que conferem em todas elas são os nomes dos meus avós, os dos meus pais e o meu. O nome da minha irmã também variava bastante. Ainda hoje não sei se a minha família vem de Damasco ou de Amã. Ou de Beirute. Sei vagamente que chegaram. (*idem*: 274)

Espécie de sibila, a sua história prende-se e perde-se com a história de Manaus e, por extensão, do Brasil, em raízes libanesas ou sírias ou jordanas, apontando para uma identidade vaga e híbrida,<sup>107</sup> cujas raízes se vão entrelaçando e dissolvendo, tal como a identidade do próprio povo brasileiro:

Manaus, delegado Ramos, é uma terra de exilados. Portugueses fugidos da justiça ou à Inquisição (...). Árabes fugindo à pobreza ou ao mercado limitado de Beirute. Ou ao deserto. Gente que quis viver em paz e que sonhou enriquecer com a borracha e com o comércio geral. A borracha desapareceu. Ficou o exílio.

<sup>106</sup> Significativa desta desconstrução mítica é igualmente uma outra passagem onde os hinos português e brasileiro são referidos de forma bastante irónica precisamente pela sua não-expressão de marcas identitárias do seu povo (cf. Viegas, 2005: 277-278).

<sup>107</sup> Releve-se ainda que, em *Longe de Manaus*, as personagens Daniela e Helena estabelecem entre si uma relação também ela ambígua e parecem estar em processo de descoberta da sua identidade sexual. Em dois romances anteriores, *As Duas Águas do Mar* e *Um Céu Demasiado Azul*, há também referência a identidades sexuais híbridas no triângulo amoroso Rui Pedro Martim da Luz-Marta Rodríguez Cano-Ramón ou na ligação entre Aurora Gomes e Maria Amélia Lobo Correia, que o autor deixará suspensas, e que serão retomadas no último romance na relação entre Olívia e Béni ou entre Béni e Flora.



Muçulmanos, judeus, seitas cristãs, funcionários de Estado, e agora gente da Zona Franca. Isto é Manaus, de fato. O resto é indiagem, barés, passés, aroaquis, juris e, claro, os manaus. Tudo indiagem desaparecida. (*idem*: 274-275)

Como podemos compreender, o Brasil representa assim no imaginário de Viegas uma terra ainda por achar, uma terra que se conhece para se compreender, afinal, que se desconhece, porque o Brasil encerra em si uma realidade muito mais vasta do que o imaginário português e do que o próprio imaginário brasileiro. A sua representação releva, pois, de uma natureza onírica, como um sonho que se teve e um sonho que se perdeu, como uma alucinação e uma loucura desfeitos e devorados pelas águas negras do rio, como Fitzcarraldo, subindo e descendo pelos rios negros da Amazônia possuído pelos demónios, como uma atuação de Caruso ou Callas que nunca existiu. Porque, afinal, tudo está *longe de Manaus*.

\*\*\*

Após a perda do império colonial que durou mais de cinco séculos e a libertação de um regime de ditadura que se estendeu por quarenta e oito anos, Portugal teria de abdicar da sua *vocação atlântica*, resignar-se ao seu pequeno território na cauda – ou na cabeça, como alguns defendem – da Europa e voltar para esta o seu olhar. Toda esta conjuntura parece ter instalado no seio da sociedade portuguesa uma *crise de identidade* que se irá espelhar de forma bastante intensa na literatura a partir da década de 80 e que vem acentuar a necessidade de repensar, reexaminar e *decantar* a culpa e traumas do país ex-colonizador, a inferioridade do país ex-colónia da Europa e as imagens da sua própria representação que constituíram simbolicamente a sua identidade. Vários são os escritores, críticos e pensadores que se têm debruçado nas últimas quatro décadas sobre questões relacionadas com esta *crise de identidade*, e alguns chegam mesmo a afirmar que estamos perante um excesso de preocupação com a identidade portuguesa.<sup>108</sup> É bem conhecida de todos a posição de Eduardo Lourenço face a estas matérias que defende que o nosso problema não deriva de uma questão de *identidade*, ou seja, de nacionalidade ou de inscrição no espaço físico e cultural, mas de *hiperidentidade*, sintoma da nossa obsessão pelo tema e pela fixação no passado, que, recorde-se, se trata de um passado mítico, daí que, por um lado, tenhamos dificuldade em pensar-nos em termos projetivos, e, por outro, a imagem que temos de nós próprios não corresponda a uma imagem *verdadeira* ou *real*,

---

<sup>108</sup> A este propósito veja-se, por exemplo, Onésimo Teotónio Almeida que faz uma síntese dos autores e estudos sobre o tema em “A Questão da Identidade Nacional na Escrita Portuguesa Contemporânea” (1991). Deste excesso e saturação, recordem-se igualmente as palavras de Luísa Costa Gomes à laia de introito a *O Pequeno Mundo* (1988): “Leitor! Este livro não fala do 25 de Abril. Não se refere ao 11 de Março e está-se nas tintas para o 25 de Novembro. Pior, não menciona em lugar nenhum a guerra em África. Não reflecte sobre a nossa identidade cultural como povo, o nosso futuro como nação, o nosso lugar na comunidade europeia. Suportará o leitor um livro assim?”

mas a uma imagem *imaginada* (cf. 1990:10), embora ressalvando que a imagem decorre da imaginação, assim como, evidentemente, o processo de criação identitária. Desta dimensão onírica e mítica nos dá igualmente conta Isabel Allegro de Magalhães referindo-se a uma das marcas de representação do *ser português*: “parece estar sempre presente nos portugueses o inelutável desejo de um *ailleurs*, de um outro lugar, resultante da insatisfação em permanecer aquém – quem sabe, um traço messiânico, de matriz judeo-cristã, que sem dúvida permeia toda a cultura portuguesa” (2002: 173).

Em grande parte das personagens que povoam os romances de Viegas, portuguesas ou não, saliente-se, embora essencialmente portuguesas, como vimos, a sua vida também se ancora sobretudo na memória e no passado – embora nem sempre mítico –, e também elas acusam, simultânea e paradoxalmente, uma necessidade de inscrição no espaço e o desejo de um *ailleurs*. Assim, as suas histórias encontram-se intimamente ligadas à História de Portugal, ou à História dos seus países que foram inscritas também elas por Portugal, e a uma série de *partidas* e *chegadas*. Uma das principais imagens dos portugueses que os romances de Viegas nos dão a ver é a de um povo cujo movimento é de permanente trânsito, travessias e peregrinação, como uma condenação a uma errância contínua e constante em demanda de si próprio e de um sentido para a vida, mas também como uma bênção ou libertação, “a alegria de não ter pátria” (Viegas, 2009: 197). Dando-nos conta de inúmeros *desenraizamentos*, *des-locamentos* e *extraterritorialidades* pela via da investigação criminal, encontramos neles imagens do *ser português* sob um olhar *de dentro*, mas essencialmente sob um *olhar de fora*, através de uma série de *comunidades-ilhas* – muitas vezes apenas uma *ilha* –, espalhadas pelos quatro cantos do mundo. Sobre este assunto gostaríamos ainda de convocar aqui as palavras do autor em entrevista conduzida por Marco Peretti e publicada em 2007 no jornal italiano *Liberazione*, assim como uma outra passagem de um artigo do autor já mencionado, “Uma ponte sobre a língua atlântica”:

[I portoghesi] [v]ivono una dimensione extraterritoriale, per citare George Steiner. Sono stati capaci di grandi cose, orrori e cose meravigliose. La diaspora ci ha resi migliori. Una lezione contro il razzismo, l’etnocentrismo, l’arroganza della vecchia Europa. I portoghesi di *Lontano da Manaus* non conoscono il centro del mondo, perche hanno scoperto che qualsiasi posto può essere la loro casa. Siamo stati multicultural prima del multiculturalismo attuale. Solo che non lo sapevamo. (2007b)<sup>109</sup>

Podemos procurar estabelecer, ao longo da história do nosso País e da nossa cultura, o papel dos estrangeirados, dos exilados, e dos emigrados. E podemos, sobretudo, através dos seus escritos, verificar como essa distância foi saudável e contribuiu generosamente (...) para que nascessem uma ideia de Portugal fora de Portugal, novas harmonias para a nossa língua, outras ideias sobre o passado e o presente. Não se trata, porém, de cosmopolitismo. Na maior parte das vezes, essa marca é substituída pela extraterritorialidade mais pura. No mundo inteiro (...) *há muito mais ideias de Portugal do que os portugueses podem imaginar*. Para o provar, não é necessário ir buscar exemplos ao Renascimento, à Expansão ou ao século XVIII: o nosso século e, sobretudo, a segunda metade deste século, fornecem

---

<sup>109</sup> Posição semelhante encontramos numa entrevista mais recente, conduzida por Isabel Coutinho para o jornal *Público* (cf. 2013b: 27).

abundantes provas e casos quer dessa peregrinação quer, também, dessa *extraterritorialidade*. Acontece, porém, que a ideia de uma identidade portuguesa não é recente – mas a ideia de uma comunidade de povos que falam a língua portuguesa, espalhada pelo mundo e por vários continentes, essa, é nova, tão nova, e tão estranha, que quase não existe.

O *excesso de identidade* de que padecem os portugueses ou, pelo menos, o excesso de preocupações com a sua identidade, não é – em grande parte – senão o reflexo das problemáticas geradas pela existência dessa comunidade tão vasta quanto diversa. A verdade é que, ao iniciarem mais um ciclo europeu da sua história, depois de 1977, os portugueses, na sua generalidade, tinham um conhecimento deficiente dessa vastidão e dessa diversidade. (1998c: 7)

Retomando o conceito de *hiperidentidade* proposto por Eduardo Lourenço, Viegas transfere-o para o domínio da *vastidão* e *diversidade* das várias *comunidades-ilhas* de portugueses espalhadas pelo mundo inteiro.<sup>110</sup> Assim, o que parece emergir dos seus romances não é tanto uma tentativa de esboçar traços de *identidade portuguesa*, embora eles nos sejam fornecidos através dos diversos fragmentos a várias vozes que se constituem como *metonímias de uma coletividade*, mas antes dar conta da sua diversidade e, mais importante ainda, guardar a memória dessa errância e pluralidade, transformando-a também em memória coletiva. Neste ponto, quer Osmar Santos, quer Jaime Ramos, assumem-se como personagens fulcrais na medida em que funcionam como uma espécie de *alter-egos* da entidade *escritor* – eles são, para além de detetives ou tão-só personagens, *coleccionadores e contadores de histórias*.<sup>111</sup> Como conta Osmar Santos a Jaime Ramos, “[t]enho jeito para contar histórias e uma grande capacidade para colorilas, como os árabes” (Viegas, 2005: 273) e Jaime Ramos a Isaltino em *O Mar em Casablanca*, “[e]sta é uma história de portugueses que nunca completaram a sua vida, que deixaram episódios por contar e que são portugueses de um império desaparecido. Nós somos os que vêm a seguir, para contar a história completa, mesmo que não seja a verdadeira” (Viegas, 2009: 228). A este propósito vale a pena aqui recordar as palavras de Viegas na cerimónia da entrega do prémio da APE, a que já havíamos aludido no final da primeira parte, e a que gostaríamos agora, no fim desta segunda parte, de imprimir uma *nova luz*:

Eu escrevo histórias. De alguma maneira, imagino histórias que me comovem e que gostaria que comovessem os meus leitores. Se há alguma definição, em teoria da literatura, para o género de romance

---

<sup>110</sup> Esta não é a posição de Eduardo Lourenço que alerta que a nossa *dispersão* pelo mundo pode cair na *tentação* ou *inclinação* “de confundir a particularidade [da nossa identidade] com a *universalidade*, o de não ser capaz, senão à superfície, de se abrir e dialogar com o *outro*, o de nos imaginarmos narcisicamente o *centro do mundo*, criando assim uma espécie de universo de referências *autistas* onde naufraga o nosso sentimento da realidade e da complexidade do mundo” (Lourenço, 1990:14) e mais um sintoma da nossa incapacidade de nos pensarmos a nós próprios, *emigrando*: “O problema que temos connosco é entre Minho e Guadiana que será resolvido, ou não. Precisamente, é a primeira vez há quinhentos anos que nos está vedado resolver o nosso problema, *emigrando*” (2009:126). Todavia, o pensador português aponta a criação de laços como uma das formas de lidarmos com as comunidades portuguesas pelo mundo lusófono: “Talvez o ponto que buscamos e que engloba naturalmente as ilhas-comunidades dispersas pelo mundo se encontre sobretudo na descoberta de novos laços com os povos de expressão portuguesa, tão mal explorados, por enquanto” (*ibidem*).

<sup>111</sup> Como, aliás, um grande leque de personagens nos romances de Viegas que vão contando pequenas histórias em fragmentos, numa multiplicação de vozes, olhares e pontos de vista, e que Jaime Ramos vai juntando, juntando, até desenhar o *seu* retrato final.

que eu gosto de escrever, acredito que seria essa. E que a frase decisiva seria essa também: “Eu escrevo histórias.” (...) Escrevo histórias porque não acredito num mundo sem história, sem memória e sem perturbação. (2006a)

Os seus romances ilustram, portanto, o fascínio do autor pelas histórias de portugueses dispersos pelo mundo, portugueses da diáspora com vidas misteriosas e surpreendentes: “[h]á gente surpreendente, não damos nada por ela e um dia surpreendem-nos, viveram em lugares estranhos, conheceram evangélicos na China, caçaram leões, perderam-se a voltar para casa e nunca mais voltaram, conseguiram ler Saramago ou ganharam um prémio de literatura” (Viegas, 2005: 201). Assim, tal como Osmar nos conta a história de Jaqub Yussef, o vendedor de quinquilharia que saíra de Beirute em Julho de 1893, do xeique Yussef, do seu tio Suleyman, um sefardita que viera de Marrocos para Manaus, de Fátima, Osmar e Mara, de Yasir, Milton e Mara, e de Salim, de gerações de árabes, sírios, libaneses que atravessaram rios e mares e vieram refugiar-se em Manaus, Jaime Ramos *inventa* histórias de portugueses perdidos pelo mundo, a de Rui Pedro Martim da Luz, abrigando-se em Finisterra, onde toda a terra acaba, a de Álvaro Severiano Furtado, refugiando-se em Manaus, a de Justino das Neves Fontoura, atravessando a Venezuela e a Argentina, a de Adelino Fontoura cruzando o deserto, percorrendo os caminhos do pai e de um amor para sempre desaparecido, a de Mariana Serra Brito, exilando-se em Casablanca, cidade mítica de vários encontros e desencontros, lugar de diáspora e, sobretudo, de espera de passagem para a Terra Prometida. Mas Jaime Ramos irá contar-nos também uma outra história – *a dele próprio*. E essa é, em parte e igualmente, a história dos muitos portugueses anónimos que nunca emigraram.

## Parte III

### *Terceiro andamento: Em direção do abismo. Ou talvez não.*

Se me comovesse o amor como me comove  
a morte dos que amei, eu viveria feliz.

F. J. Viegas, *Se me comovesse o amor*

Se é certo, como ilustrámos na primeira parte, que as *biografias* das várias personagens constituem o verdadeiro enigma dos romances de Viegas, não é menos verdade que esse mesmo enigma, sobretudo a partir de *Longe de Manaus*, é concentrado igualmente na figura de Jaime Ramos, cuja função de detetive vai sendo esbatida para dar lugar ao mistério do homem, transmutando-se o *detetive-biógrafo* em *biógrafo de si próprio*.<sup>112</sup>

A relevância que Jaime Ramos vai gradualmente adquirindo nos romances é, como já aludimos na introdução, notada por Miguel Real que, em dezembro de 2009 – e após a publicação de *O Mar em Casablanca*, o romance sobre Jaime Ramos –, o considera a personagem mais consistente da década da literatura portuguesa. O detetive português, como vimos também, prende igualmente a atenção de valter hugo mãe que a ele recorre, a par com Isaltino de Jesus, para desvendar três mortes misteriosas num lar de idosos, no seu romance *a máquina de fazer espanhóis*, que viria a lume em fevereiro de 2010.<sup>113</sup> Facto curioso é ainda o confessado pelo próprio autor, em entrevista ao *Jornal i*, a propósito do seu último romance, segundo o qual uma equipa de reportagem alemã o procurou para fazer uma reportagem, não sobre ele, o autor, mas precisamente sobre Jaime Ramos (e não podemos, aqui, deixar de recordar Sherlock Holmes, personagem lendária que *ultrapassou* o seu criador): “a realizadora leu os livros todos e, quando

---

<sup>112</sup> Adenize Franco fala-nos, a propósito de Filipe Castanheira, Jaime Ramos e Isaltino de Jesus, de *heróis desmascarados*, “enquanto heróis que encarnam a máscara do detetive (...) marcados pela característica do deslocamento” (2012: 167), já que o *desmascaramento* do assassino é *deslocado* para o *desmascaramento* de si próprios. Também Carlos Câmara Leme, na recensão a *O Mar em Casablanca*, refere que encontramos neste romance “o lastro da instrospecção de Jaime Ramos à procura de si próprio, como se esse fosse o verdadeiro «crime» por esclarecer” (2009: 228). No entanto, sublinhe-se, esta é uma marca dos romances policiais contemporâneos, como aponta Vogt, onde a vida privada e profissional dos detetives surge como uma importante linha narrativa (cf. 2012: 173-174).

<sup>113</sup> Saliente-se que valter hugo mãe, ao homenagear desta forma Francisco José Viegas, incorpora Jaime Ramos e Isaltino de Jesus (nos capítulos cinco e dezassete, “Teofilo Cubillas” e “A máquina de fazer espanhóis”, os únicos onde as maiúsculas surgem a par das minúsculas, características deste escritor), relevando essencialmente a temática do envelhecimento, do abandono e do esquecimento dramático e trágico, porque *em vida*, votado àqueles de “feliz idade” (nome irónico do lar), já que o seu papel de detetives não irá ser determinante para o desvendamento dos crimes.

chegou, disse que não queria fazer um documentário sobre mim, mas sobre o Jaime Ramos. Foi divertido porque fomos ver a casa dele, (...) os sítios onde ele ia às compras” (2013a, 39), relata-nos Viegas. O escritor dá-nos ainda conta do conhecimento minucioso e detalhado de alguns dos seus leitores relativamente ao detetive, mesmo quando ele, o autor, se esquece desse mesmos detalhes, facto já referido em algumas das suas entrevistas e que o obriga, enquanto *biógrafo de Jaime Ramos*, a ter registados, num caderninho, todos os pormenores que dizem respeito à sua vida.<sup>114</sup>

Desde o seu nascimento, em 1991, em *Morte no Estádio*, até ao último romance até agora publicado, *O Colecionador de Erva*, o leitor conviverá com Jaime Ramos ao longo de mais de duas décadas,<sup>115</sup> acompanhando as suas investigações e deambulações, iniciando-se nos seus tiques e manias, primeiro, convivendo com a sua crescente introspeção, depois, e perseguindo, nesse ato, a sua própria *biografia*, ou, dir-se-ia, *pseudoautobiografia*. Desse percurso nos ocuparemos de seguida nesta última parte do nosso trabalho.

Jaime Ramos mora no primeiro andar esquerdo de um apartamento na Rua Barão de Nova Sintra, uma rua anónima e sem história, junto ao bairro de Campanhã, ideal para um homem também ele *anónimo* e, aparentemente, *sem história*. Contudo, parece ser precisamente esta dimensão *autêntica, real* ou *ordinária* um dos fatores que alimentam a proximidade entre Jaime Ramos e os seus leitores. De facto, não é difícil a qualquer um de nós, leitores de Viegas, imaginar-nos *na pele* de Jaime Ramos. A sua essência releva, pois, não de um *herói*, nem mesmo de um *anti-herói*, mas de um comum e vulgar mortal. Não há nada de extraordinário nele, um pequeno-burguês conservador, cético, cínico e pessimista, como tantos portuenses, envergando “blusões de tecido de gabardina azul ou creme, de Inverno ou de Verão, com os bolsos transformados em humidificadores de charutos” (Viegas, 2005: 52), e um simples inspetor da Polícia Judiciária que subiu a pulso na hierarquia da instituição, como tantos outros, depois de uma breve passagem no Banco Pinto de Magalhães e da vinda da Guiné: “fora agente, chefe de

---

<sup>114</sup> O protagonismo evidenciado pelos detetives é também visível nas próprias edições dos romances: repare-se que em todos os romances publicados pela chancela da Asa (com exceção de *Um Crime Capital* que surgiu sob o formato de bolso) surge, após o título, a expressão “Uma investigação dos detectives Jaime Ramos e Filipe Castanheira”, acompanhada por duas silhuetas que representam os dois detetives. Situação semelhante observa-se igualmente nas edições alemãs e italianas. Saliente-se, contudo, que, ao mesmo tempo que refletem o interesse fora de Portugal em conhecer-se o policial português como, aliás, o atesta o título alemão *Der Letzte Fado* (*O Último Fado*) com que foi publicado *Um Céu Demasiado Azul* (a este propósito, veja-se a entrevista conduzida por José Prata em 2003), esta é também uma evidência do protagonismo dos detetives na ficção policial contemporânea que aposta na dimensão pessoal e humana do *herói*.

<sup>115</sup> Note-se que esse percurso, em termos diegéticos, terá uma duração de sensivelmente dez anos, desde os 45 anos de Jaime Ramos em *Morte no Estádio* (cf. Viegas, 1991: 39) aos 56 em *O Colecionador de Erva* (cf. Viegas, 2013: 126).

brigada, subinspector e, finalmente, há dez anos, fora nomeado inspetor depois de ter frequentado alguns cursos” (Viegas, 1995: 116).

É neste seu refúgio, “ligado ao mundo por um telefone que se abstinha de usar muitas vezes, uma caixa de correio e uma porta de entrada e de saída com pouco uso, também, porque raramente tinha visitas e, às que recebia, dava sempre um ar de excepção” (Viegas, 1991: 36), para onde se mudara depois do seu primeiro divórcio e de uma casa partilhada em Vila Nova de Gaia, que Jaime Ramos irá conhecer Rosa, uma sua vizinha do andar de cima e com quem irá manter uma relação duradoura mas nunca inteira, ao mesmo tempo íntima e distante, empenhada e descomprometida, cúmplice e solitária:

Não partilhavam amigos, conhecimentos ou famílias. Viviam fora do tempo de cada um deles, davam o que tinham, numa espécie de relação zangada e desencontrada, pulverizada pelo interesse em negociar a carne de cada um, num desafio quase permanente de se ultrapassarem a si próprios em imaginação, delírio, perda de vontade, de prazer, de autonomia. (...)

Três anos tinha esta vida, sem desafios, sem rupturas. Era apenas uma relação pausada, definida pela vontade e pelo desejo de corrupção das suas próprias vidas, entregues ao destino de celibatários, oficialmente, e de amantes incertos, delicados e sensuais, em termos particulares, que eram os únicos admitidos entre eles. (*idem*: 39-40)

É também para esse espaço que Jaime Ramos convida alguns dos seus amigos – Filipe Castanheira, Ramiro, Jorge Alonso – para quem cozinha, numa verdadeira homenagem à presença, à lealdade e à amizade que subsistem ao longo do passar dos anos.

Quer Adenize Franco, quer Miguel Real, quer Pierre-Michel Prunville sublinham precisamente os traços comuns, banais e ordinários de Jaime Ramos, classificando-o, a primeira, como *herói desmascarado*, como vimos em nota anterior, como *anti-herói*, o segundo (cf. Real, 2012: 126), e como um *híbrido herói/anti-herói*, o terceiro (cf. Prunville, 2012: 282). Se concordamos com todos no primeiro ponto, ou seja, com a atribuição de um carácter banal e vulgar a Jaime Ramos, já a classificação como *herói* ou *anti-herói* provoca-nos algumas reservas. De facto, se entendermos os conceitos de *herói* ou de *anti-herói* imbuídos de conotações valorativas, nem um nem outro parecem espelhar Jaime Ramos que nem se assume, como vimos na primeira parte, como modelo ético, moral ou génio triunfal no desvendamento dos crimes, de quem herda o pendor *retratista* e *psicológico* dos lugares e personagens de um Maigret ou Poirot ou a faceta de *bon vivant* de Nero Wolfe ou Pepe Carvalho, nem partilha das características do *hardboiled detective*, com excepção para o ceticismo e melancolia herdados de Marlowe. De facto, Jaime Ramos está muito distante da imagem do cavaleiro errante em demanda da justiça e da moral e da revelação de uma sociedade sórdida e mesquinha, embora ela também esteja presente, mas mais como retrato que como denúncia. Aliás, o próprio autor salienta diversas vezes esta não identificação com o modelo do anti-herói americano tornado *cliché*. Entre os inúmeros exemplos

que poderíamos convocar, sublinhemos apenas uma passagem que consideramos bastante exemplificativa e que revela que a sua dimensão de *voyeur* não está imune a um certo pudor e *reserva* perante o *outro*: em *Longe de Manaus*, o detetive, ao inquirir Fátima, namorada de Corsário e prostituta numa casa de alterne, diz-lhe: “Eu não tenho nada a ver com a moral, nem sou juiz” (Viegas, 2005: 240), asserção logo imediatamente seguida pela seguinte consideração em jeito de monólogo: “Ia a dizer «eu não sou polícia», mas ele era polícia, sim” (*ibidem*).

Por outro lado ainda, se entendermos o conceito de *herói* despojado de conotações valorativas, considerando-o segundo uma “concepção antropocêntrica da narrativa” (Ceia/Lopes, 2000: 193), apenas *O Mar em Casablanca*, poderíamos afirmar, espelha esta centralidade de Jaime Ramos, já que ele assume um papel bastante passivo ao longo dos dois primeiros romances (saliente-se a preponderância de Filipe Castanheira, quer em termos de reflexão existencial, quer em termos de investigação dos crimes e das *biografias* dos mortos) e, em *Longe de Manaus*, que poderíamos classificar precisamente como um *romance de personagens*, não é fácil estabelecer esse protagonismo ou centralidade, dificuldade para a qual também contribui o recurso nos seus romances a um narrador onisciente, como evidenciou Paul Castro em “‘Ainda bem que chegaste’...”:

In Viegas’s novels an omniscient third person narrative voice is used, creating the sense of an all-inclusive tableau in which Castanheira and Ramos are not fundamentally different or superior to the characters they question and are subject to and affected personally in similar ways by the same forces (2006: 128).

Como podemos depreender, a atribuição de traços *heroicos* ou *anti-heroicos* a Jaime Ramos despoleta muitas dúvidas e não é de fácil consenso. No entanto, a sua centralidade parece ser inquestionável já que, nos últimos cinco romances, apesar da pluralidade de vozes que os romances nos oferecem, é também essencialmente através do seu olhar que vemos e lemos o mundo. Por outro lado, a sua essência parece relevar antes de um *anti-herói trágico*, um *vencido da vida* cuja tragédia advém de *todas as vidas vividas* através dos outros e de *toda a vida que não se viveu*, como iremos mostrar ao longo desta terceira parte.

De facto, a sua casa, de que conhecemos, é certo, alguns pormenores – uma cama que range, uma cadeira de lona amarela numa varanda que dá para um pátio, um sofá, alguns livros que o ajudam a passar o Inverno, uma reprodução de Hopper –, parece estar sobretudo preenchida por uma grande ausência, ausência de *si mesmo* e dos *mortos* que, não obstante, com ele convivem. Há, na verdade, a sensação de que Jaime Ramos apenas vive obsessivamente a vida dos outros, dos seus mortos, de tal forma que, mais do que a ideia de que alguma crítica jornalística e entrevistas têm aludido de um Jaime Ramos como um *alter-ego* de F. J. Viegas, nos parece pertinente a ideia de um Jaime Ramos, que “sabia mais da vida dos outros do que da sua”



(Viegas, 2009: 110), como *alter-ego* das várias personagens sobre as quais vai traçando *biografias incompletas, imaginadas e inventadas*, como uma espécie de demanda de *um sentido para a vida e para a sua vida*:

Isto era o que acontecia frequentemente a Jaime Ramos: viver a vida dos outros como se fosse a sua e como se participasse da vida dos que não estão ali sentados, à sua frente, contando como as coisas se passaram, passo a passo, dia a dia. (...) Ele era um biógrafo de ausentes e de desaparecidos, de mortos, de sombras, de gente que conhecia mal. Podia escrever a biografia de muitos deles, de gente que amou em silêncio, que odiou com método, que detestou com aplicação, que admirou com a eficácia de um céptico ou com a vulgaridade de um observador (*idem*: 206).

E, poderíamos acrescentar, *um esquecimento de si mesmo*: viver a vida dos outros é uma forma de não viver a própria vida. Ele próprio, aquando da investigação da *biografia* de Álvaro Severiano Furtado, chega a expressar o desejo de ser como os seus mortos, sem *biografia*: “Eu gostava de ter uns anos assim, anos sem história, sem documentos, nem papéis, nem contas bancárias. Nem biografia” (Viegas, 2005: 380). Contudo, releve-se, viver a vida dos outros é também viver muitas vidas: entre a *vida vivida* e as *vidas imaginadas*, a projeção do *eu* nos *outros* permite-nos igualmente, como o fizemos já na primeira e segunda partes, equacionar a figura de Jaime Ramos como um *alter-ego* da entidade *escritor*. Desta forma, o mundo de Jaime Ramos é transferido para um mundo de paixões, vinganças, traições, crimes e morte. Não o dos casos de colarinho branco, crimes limpos, frios, brancos e metódicos, mas dos casos passionais, de tiros a queima-roupa, de cadáveres por identificar, de corpos e vidas anónimos que não deixam rasto, de crimes sem importância para os contribuintes, *reduto dos velhos investigadores*:

«Ramos, velho Ramos», um dos directores olhando-o da porta. «Gosta do cheiro dos seus mortos?»

Ele sorria, sorria apenas um pouco, meio encostado à porta, segurando as folhas de um processo. Jaime Ramos nunca lhe respondera, mas a verdade é que sentia saudade, saudades dos seus mortos antes de a televisão ter banalizado o homicídio, vulgarizado a morte, os cadáveres por identificar, regados com gasolina e incendiados num pinhal dentro de um carro roubado nos subúrbios, em Ermesinde, S. Mamede de Infesta ou Fânzeres. E tinha saudade de casos passionais, dos locais do crime, dos casos que não vinham nos jornais e lhe deixavam tempo para procedimentos irregulares, decisões arriscadas, desleixos inqualificáveis, processos sem explicação. (Viegas, 2009: 49)

Todavia, e apesar desta *tentação*, encontramos em Jaime Ramos a necessidade de se salvaguardar e proteger deste mundo, de preservar um pouco de si puro e intacto, daí a paixão pela cozinha, pelos charutos, pela cerveja, pelo futebol, pelas madrugadas de pesca na ria de Aveiro, e que relevam de dois aspetos fundamentais: por um lado, remetem-nos para um pendor hedonista dos pequenos e simples prazeres da vida e para a recuperação de um passado, de um mundo e de uma tradição que se estão lentamente a perder – “they are enduring guarantors of identity and values in a dehumanizing, disintegrating rootless world” (Castro, 2006: 136); por outro, surgem sob a forma de refúgio, reduto ou simplesmente obsessão, a que o detetive se

agarra como uma espécie de âncora que o livra da morte e de si mesmo.<sup>116</sup> Atente-se nas duas passagens seguintes:

- Já perdemos muitas coisas e abdicámos de outras tantas, sem falar daquilo que destruímos (...), que vale a pena ter uma pequena obsessão. (...) Cozinhar ajuda-me a perceber como é que eu estou, a cozinha é o meu barómetro pessoal, uma espécie de caverna em que não entra nenhum filho da puta, nenhum crime, nenhum tiro, e mesmo as tristezas saem daqui limpas, voltadas do avesso (Viegas, 1991: 76-77)

Talvez haja melhor, mas não estou para provar mais *whisky* que aquele que provei até agora. Este basta-me, hei-de comprar uma garrafa dele. E defendê-lo-ei com a própria vida, porque há um homem que gosta dele como se gosta de um grande *whisky*. Eu penso que gosta dele por razões que não têm nada a ver com o *whisky*. (...) Mas é bom gostar de uma coisa que não se esgote em si mesma, uma coisa que represente outras. Todos temos de ter uma obsessão. Várias, é muito. Mas uma, uma obsessão que mais ninguém possa destruir. Uma obsessão que não valha nada de concreto. (*idem*: 79-80)

Encontramos, igualmente, duas situações semelhantes em *As Duas Águas do Mar* e *Um Céu Demasiado Azul* desta necessidade de autoproteção de um mundo inóspito e hostil, onde a água do banho surge como elemento de abrigo e purificação, e onde Jaime Ramos se mostra um ser frágil e desprotegido:

Preparou um banho, então. Encheu a banheira com água quente, apesar do calor, porque sentiu necessidade de ser acolhido como num ventre a que ele podia moldar-se, encolhido, sem ninguém ver, sem ninguém suspeitar que um homem precisa desse momento. (Viegas, 1992: 354)

Despiu-se com método. Começou por despir o blusão e pendurá-lo no cabide à entrada de casa. Descalçou-se, já sentado na beira da cama. Despiu a t-shirt com que normalmente dormia, puxou pelas calças, soerguendo-se, despiu as cuecas, tirou as meias, que deixou alinhadas junto dos sapatos, sempre com a *Cogiva* entre os lábios (...) Entrou na casa de banho e espremeu a bisnaga de creme no pincel de barbear, espalhou a espuma na cara, metodicamente. Sabia que era uma das melhores maneiras possíveis de acalmar a sensação de perda e de derrota que o invadia naquele instante” (Viegas, 1995: 267-268).

Por outro lado, a *ausência de si mesmo* prende-se igualmente, entre outros fatores, com a *ausência da família*, apenas recuperada através das imagens que o percorrem de tempos a tempos, ao sabor das suas deambulações pelos lugares de infância, das paisagens revisitadas continuamente, da recuperação, quase ritual, da cozinha transmontana, como ecos íntimos e reconhecidos:

Morávamos numa casa pequena, de pedra. Subia-se para a varanda e, daí, entrava-se logo para a cozinha, depois de passar debaixo de uma ramada de vinha. O chão rangia quando se entrava, e havia também uma cadeira de palhinha, era quase a única cadeira de toda a casa, uma cadeira de palhinha que ficava no corredor. A minha mãe não queria que se tirasse de lá a cadeira porque era um sinal de riqueza. Só

---

<sup>116</sup> Em diversas ocasiões, estes mesmos prazeres, principalmente os charutos e a cozinha, funcionam igualmente como mecanismos que o ajudam a manter a calma a meio das investigações e a abstrair-se dos processos em curso, uma característica, herdeira de Hemingway, que encontramos igualmente no detetive de Raymond Chandler, Philip Marlowe, e que Viegas tanto admira. Como salientou Lurdes Sampaio, “Chandler, discípulo de Hemingway, descreve minuciosamente gestos insignificantes, repetitivos, em construções paratáticas, e numa dicção despida de abstrações, para, entre outros objectivos, pôr em destaque o auto-domínio do herói” (2007: 385).

podíamos exibir aquele. (...) O resto, eram bancos, bancos pequenos que serviam para se comer em frente da lareira, mexer os tachos quando se fazia o comer em frente da lareira, ouvir o meu tio quando ia lá ao sábado, o meu tio sentava-se sempre num dos escanos, a minha mãe noutro, à volta da lareira. A minha tia sentava-se ao lado da minha mãe e estavam as duas sempre muito concentradas a fazer meias de lã. (...) Desde que o meu pai morreu que a minha mãe passou a dormir no lugar onde se guardava a farinha, as uvas de secar, a arca com o pão. Acho que a partir da morte do meu pai quis sempre vigiar a comida bem perto dela para nos proteger, a nós, que dormíamos todos num quarto do outro lado da casa, um quarto de onde se viam os lameiros que desciam na direcção do rio. Havia muros que ficavam cheios de neve no Inverno. E negrilhos. Nunca mais ouvi falar de negrilhos desde que saí de lá. Negrilhos, olmos muito grandes com um ninho de cegonhas em cada copa. (...) Nunca percebi muito de pássaros nem de caça. Todos os meus irmãos eram caçadores, um deles ainda hoje caça, mas eu nunca cacei embora gostasse de espingardas. (...) E, ao fundo dos lameiros, havia oito ou nove negrilhos que suportavam todo o peso do céu. E um caminho por onde veio sempre o carregamento de más notícias, de todas as más notícias que havia para nós sabermos, a morte do meu pai, as cartas do banco a avisar de que era preciso pagar. E era o caminho de eu ir para a escola e depois de eu ir para a vila, estudar. Tudo obra do meu tio, claro, que vendia a colheita de amêndoa e me mandava para a escola. Fui sempre bem tratado, muito bem tratado. Evito ir lá, hoje em dia. O meu primo Henrique morreu de um ataque de coração. A minha mãe já morreu há dez anos, votava no CDS e ia à missa dos sábados porque na de domingo tinha frio. Votava no CDS porque o meu tio também votava no CDS. Nunca percebi bem isso, mas achava piada, os meus irmãos foram comunistas durante algum tempo, eu também. Para nos vingarmos. Hoje tudo caiu, foi tudo caindo, caindo, caindo, tudo foi caindo um pouco à medida que os anos avançavam e na aldeia deixavam de fazer esta bola de carne, e os padres foram mudando. (Viegas, 1992: 140-143)

Estas são recordações de um travo doce e amargo, como os *gimlets* de Marlowe, memórias de um *paraíso* sempre perdido e sempre recuperado (para, de novo, se perder) e com o qual Jaime Ramos estabelece uma relação ambígua, ora negando a sua ligação sentimental a um mundo desaparecido, como tentativa de se libertar de uma funda nostalgia que o invade diversas vezes, ora recuperando-o, afirmando-o, saboreando-o mesmo, e reconhecendo as suas origens, procedimentos que decorrem, todos eles, do mesmo pendor nostálgico.

De quando em quando, a nostalgia agudiza-se enquanto consciência da perda de um mundo para sempre desaparecido, um passado “nem feliz nem infeliz, apenas passado. Passado com pó sobrepondo-se a outras camadas de pó” (Viegas, 2005: 400), como sedimento do tempo, irreversível e irrecuperável: ele, “[s]implesmente, limitava-se a observar que o tempo passara” (*idem*: 89), dando-se conta que “grande parte das suas recordações estavam ligadas a coisas mortas” (*idem*: 86). Por isso, os seus lugares de infância, a sua aldeia, as suas árvores, ganham por vezes uma dimensão onírica, fantasmagórica quase, *reveladas* através de imagens vagas, fugidias e distantes, breves sombras, transformadas em poeira, irreais mesmo, como se fossem de um outro tempo, de um outro lugar, de uma outra história, de uma outra memória, apropriadas por um *eu-outro*:<sup>117</sup>

<sup>117</sup> Repare-se numa certa dimensão pessoana da infância, como um tempo de felicidade apenas pressentido de que resta somente uma imprecisão entre o sonho e a realidade e uma imensa solidão e angústia de existir (por exemplo, em *Não sei ama, onde era, Eros e Psique, Quando era criança* ou *Quando as crianças brincam*).

A título de curiosidade, vale a pena registar aqui também, e em nota, a admiração por Fernando Pessoa de Viegas que escreveu, em 1988, *O Segundo Marinheiro*, ou até mesmo a criação heteronímica (?) de António Sousa Homem, um reformado que vive em Moledo, advogado de profissão, nascido no Porto em março (tal como o próprio Viegas e Jaime Ramos) de 1921, autor de um livro de botânica e de um roteiro do Minho Litoral, ainda inéditos, que colabora esporadicamente com o *Correio da Manhã*, e cujas crónicas estão reunidas em dois volumes – *Os Males da Existência* (2008) e *Um Promontório em Moledo* (2011), ambos com o subtítulo de *Crónicas de Um Reaccionário*

O carro abandonara a descida do Marão, a tarde escondia-se agora no vale, que era uma imagem de que sempre gostara, a de ver a última luz do sol desaparecer no vale. Na sua aldeia, junto do Douro, o sol também desaparece a esta hora, no início do Verão, e o que fica são sobretudo sombras, movimentos irrequietos da folhagem de uma latada na varanda da casa antiga de que mais tarde ou mais cedo se esqueceria, até porque já não existia essa casa, a da sua infância, tal como já não existia a sua infância, e a sua aldeia existia apenas vagamente, inclinada sobre o rio que só se vê ao longe. (Viegas, 1995: 96)

Ficou ali retido, parado diante da luz do crepúsculo – uma ameaça alaranjada que seria depois substituída pelo lusco-fusco. Conhecia aquele momento. Imaginava-o muitas vezes, enquanto adormecia. De outras vezes, lembrava-se dele quando acordava e parecia-lhe que regressava à infância – não à sua infância, mas a uma infância em que ele entrava como um actor, como um espectador ou como um passageiro clandestino daquele final de tarde. (Viegas, 2009: 100)

Mas são igualmente essas memórias que constituem a sua *geografia sentimental*. É a geografia do Douro – Freixo de Numão, Pinhão, Santa Marta de Penaguião, Sebadelhe, Touça, Chãs, Régua, Foz do Sabor, Pocinho, Santo Amaro, Mós, Foz Côa –, a das “alturas das serras, onde nevava e caía geada sobre as hortas e [d]os lameiros que ele atravessava em madrugadas de caça” (*idem*: 89), a dos vales densos e escuros, a do “fumo a erguer-se sobre as aldeias ao final da tarde, em crepúsculos densos e frios, ou [d]a neblina de calor que tarda em desaparecer dos sopés das montanhas, durante o mês de Agosto” (*idem*: 25), a dos carvalhos, dos choupos, dos cedros, das amendoeiras e dos negrilhos, e das giestas e da carqueja, das falésias de xisto com riscos amarelados e “[d]as vinhas plantadas com o rigor de uma geometria irreal (...) [dos] montes gravados a régua e esquadro, incisões horizontais onde cresceram socalcos ao longo dos séculos” (*idem*: 100), a do rios, serpenteando, o Douro, o Sabor:

Em Maio ainda há azedas no Douro, nascendo dos muros como ervas daninhas: é preciso procurá-las cuidadosamente, cortá-las pela haste mais funda e quebradiça, guardá-las por umas horas e comê-las como salada. E à beira das lagoas, nos charcos, nos cursos de água corrente que levam as primeiras poeiras da Primavera, há merujes, ervinhas sedosas e de folha pequena, finíssima, verde-clara, própria para comer em segredo, como uma raridade que os gastrónomos das cidades não conhecem. (Viegas, 2001: 179-180)

Esta é a minha terra. Tudo isto, à minha volta. Nasci atrás daquele monte, o mais escuro, o que já não tem vinhas nem árvores para arder. A minha aldeia está ali. (...)

«Há dois anos, Isaltino. Há dois anos que eu não venho para estes lados nem tenho saudades desta terra. Mas há uma coisa que gostava de te dizer: quando atravesso a serra e vejo o primeiro castanheiro, é como se entrasse em casa.» (Viegas, 2009: 100-101)

E se se diz que Jaime Ramos “[n]unca poderia descrever uma paisagem; faltavam-lhe sempre elementos, azuis destemperados, perdidos na memória, pássaros que vêm do fundo da terra, cortantes, rasando a estrada” (Viegas, 2005: 400), é essencialmente através das suas memórias, dos seus monólogos interiores, das suas descrições, que o leitor recuperará este mundo feito de coisas simples e banais, mas essenciais, como a forma de uma folha, a espessura de um tronco ou

---

*Minhoto*. Também não poderíamos deixar de salientar que, embora possam constituir o *corpus* de um estudo específico, estas crónicas partilham várias ligações, afinidades e cumplicidades com a obra romanesca de Viegas. Aliás, como a sua poesia.

o voo de um pássaro.<sup>118</sup> Da nomeação do real filtrado pela memória e pelo olhar, portanto. De uma poética do quotidiano também.

Além dos ambientes citadinos, é também este mundo que Viegas recupera nos seus romances, o do interior esquecido, do Norte dos vales, das falésias e montanhas – ali, como nas ilhas, *mata-se tão bem quanto no Porto ou em Lisboa*.<sup>119</sup> Desta forma, se estas são recordações e memórias de um passado que não existe mais, um passado guardado em pequenos fragmentos de imagens, a verdade é que esse mundo também não existe mais, é um mundo em ruínas, votado à desertificação, ao abandono e ao esquecimento:

Ele gostava daquele deserto, da poeira que vinha do deserto, tanto quanto o deprimiam as aldeias vazias que o deserto tinha engolido, povoado de casas de emigrantes que vinham de França ou do Luxemburgo ou da Alemanha uma vez por ano, azulejos brilhantes, romarias ruidosas, maus restaurantes à beira da estrada, letreiros de plástico que se iluminavam ao cair da noite e que interrompiam uma curva na estrada (...)

Portugal em ruínas, muros esventrados, paredes caiadas de dois em dois anos, lixo acumulado em reentrâncias que furavam as serras, varandas de alumínio cinzento, telhados de cor negra, buganvílias em jardins maltratados, cemitérios sem árvores, desertos, cheios de pó, garrafas de refrigerante e plásticos sujos nas valetas ao longo da estrada, grilos que começavam a inundar o crepúsculo, anúncios luminosos vindos do nada, queimadas fora de tempo, mais cemitérios que foram abandonados por estarem cheios. (...)

Jaime Ramos lembrava-se dessas tabernas, rádio de domingo, relatos de futebol, um cheiro de vinho impregnado nas lajes, no cimento do chão, restos de lixo com muitos anos, calendários antigos pendurados nas paredes, moscas mortas espalhadas pelo balcão, um azedume triste, português, o mesmo azedume de muitas aldeias que ninguém visitava ao domingo. (*idem*: 127-129)

Tal como Filipe Castanheira, Jaime Ramos viera do Norte de Portugal, emblema ele mesmo das grandes vagas de migração do interior para o litoral, das pequenas e desertas aldeias para as grandes e populosas metrópoles e, tal como o seu amigo, também ele acusa uma tentativa de inscrição no espaço: “Amaria o Porto? Amaria Rosa? Amaria a sua casa?” (Viegas, 1992: 81). Contudo, e apesar de algumas dúvidas o assaltarem em momentos mais nostálgicos, Jaime Ramos elege o Porto como *a sua cidade*, aquela de que conhece e reconhece continuamente os recantos, que percorre ao volante acompanhando os contornos do rio e do mar, que alberga o seu bar de há muito anos, o Bonaparte, quando conhecera Jorge Alonso, aquela a que regressa uma e outra vez, ele, que “gostava de fins-de-semana longe do Porto, só para se obrigar a pensar que estava longe do Porto e que voltaria à tranquilidade da sua rua, (...) ao ruído longínquo e familiar dos comboios em Campanhã, às mesas de fórmica da pastelaria da esquina” (Viegas, 1995: 11). O Porto é a sua casa:

a tua cidade, a cidade que amas, a única cidade que poderias amar porque é como tu és: pequeno-burguesa, descendo sobre o rio, cheia de vícios e de pequenas virtudes, de jardins abandonados e de ruas poeirentas,

<sup>118</sup> Atente-se, a título de curiosidade, nos próprios nomes dos protagonistas: Filipe Castanheira, Jaime Ramos, Rosa.

<sup>119</sup> É inevitável, a este propósito, não convocar o já referido *Adeus, Princesa* de Clara Pinto Correia que recupera a desolação e solidão alentejanas.

de praças antigas, de ruas com nomes antigos, onde tudo é antigo, onde tudo acaba por ser velho e, sendo velho, é velho sem ser velharia. É esta a tua cidade: o mar que morre nos muros da Foz, os areais dos arredores, os pequenos apartamentos onde se passam coisas profundíssimas, as lojas onde és atendido uma vez e para sempre, as camélias dos recantos sombrios, as torres das igrejas solitárias. (Viegas, 2001: 103-104)

Sabia que ali estavam partes essenciais de si e dos aromas que reconheceria para sempre, a luz brilhante do rio, as estações do ano, de qualquer ano. Ao longo do tempo desligara-se do campo. Melhor, aprendera a desligar-se do campo, da província, do cortejo de acontecimentos que lhe assaltavam a memória muitas vezes e a povoavam de rostos que reconheceria, se se aproximasse muito, mas que já não eram as suas cores. (...)

O passado requer muito trabalho, paciência e até tolerância para com as coisas que renascem a partir dele. A voz da mãe, os irmãos, o pai que vira morto há muito tempo. As cidades, pelo contrário, não exigem tanta resignação. Existem, limitam-se a existir e a sobreviver aos planos de urbanização, às eleições para as autarquias, às zonas de prostituição, às complicações do trânsito, à preguiça da vida. (Viegas, 1992: 79-80)

Todavia – nova contradição – se o *passado requer muito trabalho, paciência e até tolerância*, como podemos ler no trecho acima transcrito, Jaime Ramos é um homem que vive imerso no passado e que resiste à modernização, que deixou “de fumar cigarros em 1990, em pleno Verão, quando o café Nova Sintra inaugurou uma máquina automática que vendia cigarros” (Viegas, 2005: 43), que não consegue adaptar-se à nova cadeira ergonómica nem ao computador abandonado na sua secretária, que se recusa a falar ao telefone, que não consegue gostar dos novos jogadores do Futebol Clube do Porto, que se comove com os filmes de John Ford, de John Huston, com o John Wayne e o Bogart,<sup>120</sup> que se emociona com boleros antigos, com a voz de Francisco José e de Tony de Matos, que continua a evocar alguns conjuntos, “sempre dissera assim, «conjuntos»” (Viegas, 1995: 64), e vai pedindo mornas a José Corsário.

Por outro lado, se se temem *as coisas que renascem a partir dele*, a partir do momento em que as *biografias* dos *outros* implicam, direta ou indiretamente, a *biografia* do *eu*, Jaime Ramos ver-se-á obrigado a revisitar e a reconstruir fragmentos da sua própria vida, acentuando-se, como explicitámos já na primeira e segunda partes, um movimento de projeção do *eu* no *outro* e de interiorização, da *biografia* para a *autobiografia*. Desta forma, se ele vive obsessivamente a vida dos seus mortos, a verdade é que ele também tem a sua própria vida, a sua própria história, que vai sendo revelada à medida que os crimes e os anos vão passando. Em *Um Céu Demasiado Azul*, embora nenhuma das personagens estabeleça consigo uma ligação afetiva, a sua viagem a Cuba – *geografia* também ela *sentimental* – obrigará a um recuo aos tempos em que ele acreditava no comunismo, em Che, na revolução, e aí se refere que “estava no início de uma

---

<sup>120</sup> Alguns filmes referidos são *Conquista do Oeste*, *A Águia Voa ao Sol*, *A Taberna do Irlandês*, *Forte Apache*, *A Desaparecida* ou *Rio Bravo*. Saliente-se que, quer o detetive, quer o *cowboy*, representam a figura do cavaleiro errante e solitário. Por outro lado, se tivermos em conta, como sublinha André Bazin, que “in the world of the western, it is the women who are good and the men who are bad, so bad that the best of them must redeem themselves from the original sin of their sex by undergoing various trials” (1972: 144), a predileção de Jaime Ramos por este género cinematográfico encaminha-nos para uma outra questão que equacionaremos na Conclusão. A este propósito, veja-se igualmente a entrevista em anexo a esta dissertação.

investigação de que ele era, não o sujeito, mas o objecto, aquele que se investiga, aquele que se investiga para ver o que investiga” (*idem*: 187). E, em *O Mar em Casablanca*, a determinada altura, refere-se que “Jaime Ramos não gostava daquela história porque não gostava de se sentir observado – e sabia que faria tudo para retirar essa imagem do espelho. Durante dois dias perseguiu-se a si próprio” (Viegas, 2009: 223).

É no romance *Crime Capital* que, pela primeira vez e no âmbito da investigação, Jaime Ramos será obrigado a confrontar-se com o passado e com uma antiga ligação amorosa. A relação com Magda Gomes da Luz, uma das vítimas, despoletará a fuga do inspetor para Ponta Delgada, essencialmente porque o detetive não quer revisitar o seu passado, não quer regressar a trinta anos atrás.<sup>121</sup> No entanto, quer em *Longe de Manaus* quer em *O Mar em Casablanca*, a ligação de Jaime Ramos às personagens que investiga ganha contornos visivelmente diferentes, obrigando-o a recuperar memórias da guerra colonial. Quer Praia Portocarrero, quer Adelino José Fontoura, trazem a si agarrada uma outra dimensão da sua vida, muito mais punitiva e dolorosa, não porque sejam memórias dos traumas de guerra, mas sobretudo porque o obrigam a rever todo o seu passado, toda a sua vida. Como vimos na segunda parte desta dissertação relativamente a *O Mar em Casablanca*, que é, a nosso ver, essencialmente *o romance sobre Jaime Ramos*,<sup>122</sup> o regresso ao passado implicará a assunção da derrota de toda a sua vida, e que simbolizará igualmente a derrota do país, e, por extensão, dos portugueses. Todavia, é bem visível que há sempre, nos romances de Viegas, um movimento constante de *des-locamentos* contínuos entre uma dimensão coletiva e uma dimensão individual. De facto, quer o homem quer o país evocam a *mesma derrota*: do partido comunista, da revolução, da jovem democracia. Releia-se parte de um monólogo interior de Jaime Ramos *dirigido* a Isaltino:

És de outro tempo, não havia vigilantes e vigiados. Não sabes como era Cuba, como eram os retratos que pendurávamos nos quartos, como eram os mapas que colecionávamos, como era a nossa geografia nesses anos. Éramos tão estúpidos. Tão ingénuos. Tão cheios de fé e de cegueira, tão cheios de alegria, tão inesperados, tão vencidos, antecipadamente vencidos, cheios de pena dos que, como tu, tinham nascido em 1972 e não tinham conhecido senhas e contra-senhas, casas de refúgio em Valongo, onde hoje vives rodeado de prédios. Casas de clandestinos em Cête, em Castelo de Paiva, em Avintes, casas que desconheciam o dia inteiro, a luz clara do dia. (*idem*: 159-160)

Contudo, na verdade, não podemos negar a dimensão ontológica, existencial, que e/imerge como um refrão que regressa sempre e continuamente – a derrota do homem entendido na sua singularidade. Jaime Ramos, um “homem derrotado pelo divórcio, pelo emprego e pela história”

---

<sup>121</sup> Uma situação semelhante ocorre em *Um Céu Demasiado Azul* entre Filipe Castanheira e Aurora Gomes, com quem vivera uma história de amor; contudo, a reação deste será bastante diferente, limitando-se a revisitar o passado.

<sup>122</sup> Saliente-se uma das epígrafes, a de Roberto Bolaño, que prefigura o romance: “Las únicas autobiografías interesantes son las de los grandes policías o la de los grandes asesinos, porque de alguna manera rompen esse molde deprimente y real de que el destino de los seres humanos es respirar y un día dejar de hacerlo.”

(idem: 68), é sobretudo um *vencido da vida*, de toda a vida. A frustração, o desencanto, o ceticismo, o pessimismo são estados de espírito que dominarão esta personagem em todos os romances, que se assume como um falhado em várias situações e que tenta livrar-se da nostalgia e do fracasso do passado, “como de uma fotografia que se arranca da parede” (idem: 220). Logo no primeiro romance em que surge, Jaime Ramos admite o seu fracasso no casamento: “Também falhei no casamento, se é que não se falha sempre em alguma coisa do casamento” (Viegas, 1991: 163); em *As Duas Águas do Mar*, quando Isaltino lhe lembra que ele já se tinha divorciado, Jaime Ramos não hesita em replicar: “Mas eu não sou ninguém, Isaltino. Sou um mau exemplo. Falhei em tudo. Bom, em quase tudo” (Viegas, 1992: 255); e, em *O Mar em Casablanca*, assume, perante Ramiro, todo o fracasso da sua vida – “Sou um falhado” (Viegas, 2009: 201) –, lembrando os tempos quando regressara de Bissau, o seu envolvimento e o comprometimento com o partido, o casamento breve e logo desfeito com Emília, o abandono do banco.

Jaime Ramos é também um derrotado pelas insónias, pelos pesadelos, pelo cansaço, pela idade e pela doença, já entrevistas nos romances iniciais e que se vão adensando à medida que o tempo vai passando e Jaime Ramos vai envelhecendo.<sup>123</sup> Repare-se como, em *Longe de Manaus*, a expressão “Ir-me embora” ecoa como uma cadência que não lhe sai dos ouvidos, acusando um imenso cansaço de um homem que já não é o mesmo, que tem pena de si mesmo, com dores inesperadas que o ameaçam a meio da manhã, quando se levanta da cadeira, quando sobe escadas, quando se ajoelha diante dos seus mortos, um AVC que o surpreende a meio de uma investigação, a meio da vida. São vários os monólogos interiores que Jaime Ramos vai mantendo consigo mesmo em jeito de autognose, reflexões que fazem parte de uma reflexão maior e que se prende com a vida toda, com uma vida inteira por cumprir ou com uma vida toda que não se cumpriu, com, afinal, *uma metade de vida*:

Ele não esperava uma vida perfeita, nem sequer uma vida melhor. Nem sequer uma vida. Bastava-lhe aquela metade de vida, lutar em torno de mialgias, dores nos músculos, e fibromialgia, a sensação de fadiga que vem com a idade e dores que ninguém sabe de onde vêm. «São síndromes complexos», disse o médico, «às vezes fica-se sem energia, à noite não se consegue dormir, há sonhos, e adormece-se e volta-se a acordar.» (Viegas, 2005: 363)

Ele próprio confessa a Isaltino: “Um homem (...) deve aprender a envelhecer e a perceber que o seu tempo passou. Se envelhecemos bem é porque somos felizes, ou fomos felizes quando começámos a envelhecer. É a grande arte. A única coisa em que vale a pena ser-se muito bom, realmente bom” (Viegas, 1992: 255). Contudo, “[s]e olhasse bem para a sua vida poderia

---

<sup>123</sup> Deste envelhecimento é significativo um sem-número de passagens em todos os seus romances que não vamos reproduzir aqui, mas gostaríamos de evocar, a título de exemplo, a infidelidade com Vitória, em *Um Céu Demasiado Azul*, que lhe faz sentir que ela lhe devolve, por uma noite, uma juventude que se está a perder.



perguntar, «o que fizeste até agora?», e não teria resposta nenhuma a dar” (Viegas, 1991: 192). Como se a vida que lhe tivesse passado ao lado, *distraído*:

porque Jaime Ramos se sentiu, sentado em frente de Helena Lopes, invadido por uma depressão miúda, ligeira, a dor agudíssima de quem chega atrasado à sua vida e a vê representada na dos outros, os que amam, os que se apaixonam, os que sacrificam a verdade aos segredos que procurava desvendar e revelar como uma ameaça e um alívio (Viegas, 2001: 89)

Ao longo dos anos chovera bastante nas colinas atrás deles, em Cerveira, Moledo, Vila Praia de Âncora, e havia zonas onde os pinhais arderam durante o Verão, deixando à vista rochedos enegrecidos no alto da serra. Havia florestas. Árvores em que nunca reparara. E, se havia uma sensação de plenitude, ou ele não a conhecia ou sempre a vivera e não se dera conta da sua existência. Esteve ocupado com outras coisas. Havia um caso, outro caso, uma investigação. Era um mau polícia, era um homem distraído. (Viegas, 2005: 443)

Acusando mesmo a necessidade de si próprio: “Lembras-te disto agora, porquê? Lembras-te da tua vida agora, porquê? Porque tenho a sensação estranha de precisar de mim próprio, uma sensação tão grande de cansaço, que tudo me lembra o fim de tarde à beira do rio há muitos anos” (Viegas, 2001: 180).

A passagem do tempo e o envelhecimento contribuem, desta forma, para um *ensimesmamento* cada vez mais forte e para a intensificação da melancolia, “a primeira e mais aguda expressão da temporalidade” (Lourenço, 1999: 92).<sup>124</sup> É então que as imagens e os sonhos, inesperados, surpreendentes e fugidios, o vão assaltando uma e outra vez, cada vez mais vezes. Releve-se a dimensão que os sonhos adquirem em *O Mar em Casablanca*, ou os capítulos 31 de *As Duas Águas do Mar*,<sup>125</sup> o 23 de *Longe de Manaus* ou o 32 de *O Mar em Casablanca*, onde as imagens escorrem e resvalam abruptamente, condensando uma vida inteira – “A vida toda, tão curta. A vida toda, tão longa” (Viegas, 1992: 243), ecoando como um refrão ao longo da sua vida, “A minha vida foi tão longa, tão breve” (Viegas, 2009: 141). A tal ponto que, a dada altura, Jaime Ramos surge como um homem encerrado em si mesmo, “limitado a memórias” (Viegas, 1992: 79) e a recordações, “qualquer coisa que já não o emocionava nem lhe acrescentava grande coisa à biografia” (*idem*: 80), mas que dói, fere e magoa, como uma ferida sempre aberta:

Aos cinquenta anos, a nostalgia fere como uma lâmina quase mortífera, as lembranças magoam mais do que libertam. Acontece a todos – dedicamos às lembranças uma espécie de medo ou de apreensão, porque, ao albergá-las e ao alimentá-las, podemos perder tudo de um minuto para o outro. Sobre tudo o equilíbrio. (Viegas, 2001: 179)

---

<sup>124</sup> Sobre a melancolia, veja-se o já mencionado “Mourning and Melancholia” de S. Freud, assim como os ensaios de E. Lourenço já referidos na nota 76 a propósito de Filipe Castanheira.

<sup>125</sup> Cf. pp. 239-243. Fernando Mendonça acentua aqui a proximidade entre Jaime Ramos e o leitor, referindo-se a esta sucessão de imagens como “segmentos que poderiam pertencer à vida de qualquer mortal. Difícil o leitor não associar esses segmentos à sua experiência pessoal” (1996: 305).

Que recordações te doem mais? Procura bem no passado, há sempre um comboio que atravessa um caminho entre as montanhas, uma dor que sentes e que não existe em nenhum catálogo, em nenhum momento da tua vida. Procuras e não vês. (Viegas, 2009: 87)

E que estão lá para acentuar que o excesso de memória aumenta também a proximidade da morte, ideia sempre presente e que surge já no romance inicial, porque *a memória também mata*:

Sabia que as pessoas morrem naturalmente, muito velhas. Têm memórias de mais e não podem suportar a memória durante mais tempo, por isso morrem. (...) Um dia temos a cabeça muito cheia de histórias, de recordações que nos entristecem, de alegrias que acabaram. Então morre-se porque as memórias já são maiores que nós próprios e não é possível saber tudo sem que se morra. (Viegas, 1989: 95-96)

Assim, com a passagem dos anos e das estações, “ele apenas se tornaria mais céptico, mais infeliz e mais solitário como as pessoas sozinhas” (Viegas, 2009: 68). E o que resta é uma imensa e íntima solidão que se agarra às paredes da nossa vida. E o medo de morrer sozinho, “que é aquilo de que hei-de ter medo sempre” (Viegas, 1991: 76). Mas também o prazer de ser sozinho, de uma solidão querida e desejada, como aponta Miguel Real (cf. 2012: 123), que se insinua como um espaço intermédio entre a presença e a ausência. Note-se como recorda, comentando-as, as palavras de Emília, sua ex-mulher:

«Vais morrer sozinho.»

Ele morreria sozinho. Ele seria Jaime Ramos, aquele que vai morrer sozinho, aquele que se despede sem que ninguém saiba. Seria Jaime Ramos, aquele anónimo que vivia numa rua sem história. O único fragmento de história pertencia a Rosa, não a ele. Ele era um objecto flutuante, como os papéis da rua, os ramos quebrados das árvores, o fumo dos autocarros que atravessam as pontes – não tinha ninguém que lhe pertencesse. Alívio. Tranquilidade. (...)

«Quem vai cuidar de ti? Vais morrer sozinho.»

Mas ainda não morrera sozinho. (Viegas, 2009: 62)

Significativo desta passagem do tempo é também o seu gabinete, que atesta a mudança de instalações, a mobília antiga substituída por outra mais moderna, uma secretária e uma cadeira, o cabide onde nunca pendura o blusão, o computador que nunca usa. Apenas o poster de Teófilo Cubillas, o jogador peruano, subsiste ao longo dos anos: quase já sem cor, “era agora uma mancha de azul, branco e cinza colada à parede” (Viegas, 2005: 19), “uma memória dos anos que não regressam e das vezes em que mudou de gabinete e em que subiu na hierarquia” (*idem*: 18-19), a sua cola agarrada à parede nua e enegrecida pelo fumo dos charutos de que Jaime Ramos não prescinde, e onde Isaltino “nunca vira um retrato de família” (*idem*: 187). Por outro lado, a sua incapacidade de se prender aos outros, principalmente a Rosa, vem acentuar o prazer da solidão e do equilíbrio emocional, ele é um homem que não se deixa arrebatar pelas paixões, dele e dos outros, essa é também uma forma que encontrou de sobrevivência. Como salientou Viegas em entrevista, “o que para mim se revelou excepcional no seu carácter, foi a sua capacidade de

permanecer vulgar, céptico, dedicado, tranquilo, apesar da vida inteira, a sua e a dos outros” (2006). É este seu carácter redentor e resistente que o aproximam de Victor Laszlo, porque o que o move não é o excesso, mas as paixões moderadas, as paixões (im)puras dos charutos, das cervejas, da comida.<sup>126</sup>

Releve-se ainda que encontramos nos romances de Viegas outros capítulos constituídos por imagens que condensam a vida inteira de outras personagens: Filipe Castanheira, Álvaro Severiano Furtado, Helena, Daniela, Salim, Adelino José Fontoura, Mariana Brito Castro. Em Filipe Castanheira encontramos, aliás, muitas das preocupações de Jaime Ramos – a constante reavaliação e interrogação da vida, a procura de um sentido para a vida, o envelhecimento, uma ligação amorosa descomprometida, entre outros –, que nos poderão levar a pensar num desdobramento ou, mesmo, em Filipe Castanheira como um *proto* Jaime Ramos (cf. Real, 2012: 124) – recorde-se o seu nome inicial, Filipe Ramos Castanheira (cf. Viegas, 1989: 179). Quanto a esta questão, não podemos adiantar uma explicação única, só o próprio autor a poderá desvendar, mas parece-nos evidente que não se trata de um “implacável duelo de protagonismo” (cf. 2012: 124-125), como refere Miguel Real, mas sim, essencialmente, de uma homenagem à amizade que persiste e subsiste ao longo dos anos. E, se pensarmos que este laço afetivo também se estende a outras personagens que povoam os seus romances, a insistência na lealdade e na amizade parece indicar-nos um caminho que é o da ordem ontológica.<sup>127</sup>

Assim, como podemos compreender, os romances de Viegas não são apenas sobre a perda, a melancolia, a solidão ou a derrota portuguesas (como, aliás, o sugere a indicação na capa de *Longe de Manaus* como *O romance da solidão portuguesa* e Miguel Real insiste) – são também e igualmente romances sobre a perda, a melancolia, a solidão e a derrota do ser humano. Retomando as palavras de Fernando Mendonça, são romances de *investigação introspetiva*, “uma investigação do foro íntimo de cada personagem, quer dos que investigam, quer dos que são investigados” (1996: 305), uma espécie de *tratado das paixões e relações humanas* e do homem como uma *ilha* no meio da vastidão do mar ou do deserto. São romances como os de Camilo Castelo Branco, “[n]ovelas românticas de gente perdida de amores. Cavaleiros escondidos numa vereda. Assaltantes que chegam de aldeias do século XIX no cume das montanhas. Árvores

---

<sup>126</sup> De acordo com Eco, a história de *Casablanca* “é também uma história de um turbilhão de Desejos dos quais apenas dois são satisfeitos, o de Victor Laszlo, o herói puríssimo, e o dos dois noivinhos búlgaros. Todos aqueles que têm paixões impuras falham” (1986: 200). A este propósito veja-se a entrevista conduzida por Maria Teresa Horta ou a em anexo a este trabalho.

<sup>127</sup> Saliente-se, a este respeito, o artigo de Paul Castro já referido, “‘Ainda bem que chegaste’...”, que vai explorar esta via. Quanto a este assunto, não poderíamos ainda deixar de referir que a amizade é um dos temas que está ligado às origens do romance policial, iniciado com o *chevalier* Auguste Dupin e o seu amigo, em *The Purloined Letter* de E. A. Poe, tradição retomada por Conan Doyle com a dupla Sherlock Holmes/Dr. Watson ou por Agatha Christie com Hercule Poirot/Capt. Hastings, entre outros. Em Viegas, a herança mais explícita parece, no entanto, advir sobretudo da ligação entre Philip Marlowe e Terry Lennox em *The Long Good-bye*, onde a amizade ganha contornos mais existenciais e mais contraditórios também.

tremendas, escuras, agitadas pelo vento” (Viegas, 2005: 416). São romances de encontros e desencontros, e são, sobretudo, romances sobre as pessoas sozinhas, como um quadro de Hopper:<sup>128</sup>

Julgamos sempre que não existem. Julgámos que não existiam. Elas vêm ter connosco. Vivem sozinhas ou não. Vivem numa casa que ninguém conhece e um dia aparecem mortas. Vivem com uma família perfeita e um dia o passado aparece para devorá-las e pedir satisfações. (...)

As pessoas falam da solidão mas julgam que é um problema delas. Apenas delas. Os escritores inventam uma história e acham que a literatura é obra da solidão. E os músicos, os cineastas, os detectives privados que investigam adultérios nos subúrbios, os industriais de cerâmica, os contabilistas. Mas não é verdade. Aqui ou em qualquer outro lugar. Também somos gente solitária. Gente assim. (*idem*: 428-429)

E, de repente, Jaime Ramos surge à beira do abismo, como uma estátua, “abandonado à ventania sob a luz alaranjada dos candeeiros da ponte” (Viegas, 2009: 10), debruçado sobre si mesmo, sobre as águas do rio, sobre as suas memórias, sobre a vida toda que se esvai, sobre a morte. *O Mar em Casablanca* é também o seu adeus, o seu *longo adeus*. Desta forma, à medida que vai revelando o seu passado, Jaime Ramos começa a esfumar-se e a desfazer-se em *poeira*,<sup>129</sup> numa espécie de relação íntima entre a revelação e ausência, quase num movimento quiasmático: se, enquanto *detetive*, ressuscita os seus mortos à medida que lhes vai recriando a vida, enquanto *homem*, vai morrendo à medida que recupera a sua própria vida.

Ou talvez não. Ele é um *vencido da vida*, sim, mas um *vencido da vida* resignado, apaziguado mesmo. O seu pessimismo e desencanto surgem ainda, lado a lado, com o ceticismo e a persistência. Em *O Mar em Casablanca*, o seu lema – “Falhar, tentar de novo, fracassar melhor, mas sem misericórdia, sem nostalgia, sem nada” (Viegas, 2005: 59) –, parece indicar esse movimento de vaivém entre a *desistência* e a *resistência*, e, em *O Colecionador de Erva*, Jaime Ramos, “[d]ebruçado sobre a água, parece uma estátua – mas há de mover-se, caminhar, sentar-se no muro onde a luz da tarde termina” (Viegas, 2013: 8). Todavia, neste como no romance anterior, ele parece ficar *suspenso*, numa espécie de interstício entre a vida e a morte.

---

<sup>128</sup> Edward Hopper é o grande pintor da solidão, da tristeza, da desolação, da resignação: “uma mulher sentada nas escadas de uma casa diante das pradarias” (Viegas, 2005: 47) é a descrição de uma reprodução de um quadro seu que Jaime Ramos guarda em sua casa.

<sup>129</sup> Esta é uma das metáforas de Viegas e foi, aliás, a palavra por ele escolhida para figurar na coletânea *a minha palavra favorita* (2007), editada por Jorge Reis-Sá e que inclui a participação de 90 escritores portugueses. Dois anos mais tarde, em 2009, esta ideia será retomada no Brasil e será lançado o volume *Dicionário Amoroso da Língua Portuguesa*, editado pela Casa da Palavra e organizado pelo escritor brasileiro Marcelo Moutinho e pelo editor português Jorge Reis Sá, um desafio proposto a 35 autores de cinco países de língua portuguesa oriundos dos quatro continentes.

## Conclusão

Como sublinhámos na introdução a este trabalho, o nosso objetivo foi mostrar *uma imagem* do universo romanesco de F. J. Viegas que ora se expandisse e o abrangesse em panorama, ora nele se detivesse e o focasse num movimento de *zoom*. Este objetivo foi traçado, como referimos, porque tentámos levar a cabo um estudo de maior fôlego da sua obra romanesca, mas igualmente porque os seus romances, ao constituírem uma série, e, portanto, um *continuum*, abrem a leituras várias partindo de alguns denominadores comuns. Na verdade, se cada romance constitui um universo em si e pode, ele mesmo, constituir o ponto de partida para uma ou várias abordagens, a presença das mesmas estruturas e dispositivos narrativos, dos mesmos temas e motivos, dos mesmos detetives e algumas personagens, permitem-nos delinear alguns fios comuns que constituem a tessitura do conjunto da sua obra romanesca. Desta forma, e ao longo de três andamentos, partindo do eixo vida-morte e servindo-nos da *imagem*, nos seus múltiplos contornos e aceções, enquanto enquadramento transversal, tentámos ilustrar e perspetivar esses mesmos fios ou invariantes e que podem ser considerados como constitutivos de *uma poética* da obra romanesca de Viegas. Simultaneamente, é importante salientarmos que se trata de uma entre outras ou várias *unidades possíveis*, uma vez que essa mesma *unidade* é construída a partir de um universo sem centro nem periferias, de múltiplos centros ou de centros multiplamente disseminados que se projetam numa pluralidade de imagens, de vozes, de tempos e espaços, de personagens, de memórias e de histórias, ao modo fragmentário de um caleidoscópio.

Desta pluralidade, fragmentação, disseminação e hibridez são significativos romances que, em termos macroestruturais, por um lado, incorporam em si, dissolvem e diluem fronteiras entre o romance e a poesia, o policial e a biografia, a literatura de viagens e o romance de guerra, e, por outro, dialogam e se constroem através de um processo interartístico a partir da experiência da imagem, da sua virtualidade, tensão e relação, entre a literatura, a fotografia e o cinema. Em termos microestruturais, a mesma pluralidade, fragmentação, disseminação e hibridez reflete-se na criação, construção e interação de vários movimentos de vaivém, transferência e *deslocamento*: do enigma da morte para o enigma da vida, do *detetive-biógrafo* que se *des-loc*a para/no *outro* e para/em *si*, volvendo-se em *biógrafo de si mesmo*, do *detetive-geógrafo* que se *des-loc*a no espaço e cartografa identidades do *eu* e do *outro*, da demanda identitária individual que se volve em coletiva, da perspetivação e do olhar *de dentro para fora* e *de fora para dentro*, da inscrição ao desenraizamento, do trânsito permanente das personagens que vive do

cruzamento de tempos, espaços e memórias em jeito de labirinto, das várias *comunidades-ilhas* para o homem/ser humano como um *ilha*.

Por outro lado, o eixo vida-morte permite-nos ler nos romances de F. J. Viegas uma tensão permanente entre a *presença* e a *ausência* que, se em termos macro e microestruturais parece tender para a *presença* ou *excesso*, pela pluralidade, multiplicidade e hibridismo, em termos igualmente microestruturais, pende claramente para a *ausência* ou *vazio*, pela fragmentação, diluição e dissolução. Assim, se poderíamos considerar que há um equilíbrio entre a *presença* e a *ausência* ou entre a vida e a morte, afigura-se-nos antes um *excesso de morte* ou *de ausência* que se tenta combater pela convocação da *presença* e (re)criação da vida. Como realçámos no início deste trabalho, a obsessão pela morte em Viegas é, de facto, *des-locada* para a obsessão pela vida, sendo que esta, todavia e como fomos mostrando ao longo de três andamentos, traduz e traz a si agarrada a morte. Por este motivo, uma imensa melancolia, por tantos e diversas vezes apontada, é o estado que melhor traduz a escrita e a atmosfera dos seus romances, de onde ressaltam a perda, o desencontro, o exílio, a solidão, o desencanto, a ruína, a pulverização, o vazio, a morte.

Jaime Ramos é, sem dúvida, a personagem que melhor encarna o espírito de Saturno que percorre a obra ficcional (e poética) do escritor, quer enquanto detetive, quer enquanto homem. Susan Sontag, no seu belíssimo ensaio sobre o temperamento melancólico de Walter Benjamin intitulado “Sob o signo de Saturno”, aponta várias características do homem melancólico que facilmente poderemos atribuir a Jaime Ramos. Enquanto *detetive-biógrafo* é nele realçada a lentidão com que conduz a investigação da vida e da morte, como um *voyeur* que acede à intimidade dos mortos e um *flâneur* que vai errando pelas suas casas, colecionando pequenos fragmentos de vida e de morte – fotografias, testemunhos, histórias e memórias –, em movimentos de deriva ou devaneio, ou a forma como conduz a investigação e decifração do mundo, através de descrições minuciosas, demoradas e detalhadas, e de onde resalta, sobretudo, uma *geografia* ou *topografia sentimental*. Enquanto homem, o ensimesmamento num processo de autognose, de *um eu* (e de um *outro*) como texto que se abre constantemente ao mistério e à tentativa de decifração – o *verdadeiro* enigma e inquietação dos seus romances é, de facto, o ser humano –, as paixões (im)puras derivadas dos charutos, da cerveja, da comida, a obsessão com o trabalho e necessidade de ser sozinho, não se deixando arrebatado pelas paixões violentas nem se prender demasiado aos outros. De pendor claramente saturnino, nele encontramos igualmente o retrato singular de uma certa geração de homens, como nunca foi feito, pelo menos de forma reiterada e sistemática, na literatura portuguesa, uma geração, como salienta Miguel Real, que viveu a guerra colonial, que se empenhou na revolução e foi militante de esquerda, que se desiludiu com o comunismo imediatamente a seguir e, sobretudo, que parece ter falhado na vida,

restando apenas o desencanto, o ceticismo, o pessimismo e uma imensa solidão, que é a portuguesa, mas também humana, principalmente nos alvares deste novo século.

Não deixa de ser curioso que Maria Teresa Horta aponte, já em 1992, a solidão masculina como um dos temas de Viegas, e é também esta perspectiva que Paul de Castro explora no seu artigo “‘*Ainda bem que chegaste*’...”. De facto, é significativo que quer os detetives, quer as personagens *biografadas*, são todas elas masculinas. Desta forma, a prosa de Viegas pode oferecer-se igualmente como objeto de estudo importante para indagar sobre a existência ou não de uma escrita feminina ou masculina. Visto por outro ângulo, se pensarmos que há também um grande investimento na construção de personagens femininas, e não podemos deixar de referir as personagens Helena e Daniela de *Longe de Manaus*, cuja ligação complexa merece um estudo à parte, ou a criação da detetive Olívia no último romance, *O Colecionador de Erva*, que, seguindo as tendências mundiais, parece passar o testemunho a uma mulher (talvez num piscar de olhos à heroína de Stieg Larsson, Lisbeth), sobretudo tendo em conta a tendência para o marialvismo, a problematização da existência de uma escrita feminina ou masculina ganha contornos ainda mais controversos e, até, provocadores.

Ao longo desta dissertação fomos lançando, sobretudo em nota, outras pistas de análise e interpretação, tentando abrir outras leituras possíveis do universo romanesco de F. J. Viegas. Terminamos, assim, com um olhar para outros horizontes que nos poderão encaminhar para outras problematizações, outros temas, outros debates, com a consciência de que cada romance, nas palavras de Umberto Eco em *Porquê “O Nome da Rosa”?*, “é uma máquina de criar interpretações” (1991: 10), de que vários romances podem multiplicar exponencialmente esse labirinto ou rede interpretativos, e de que os caminhos que foram percorridos ao longo dos três andamentos aqui delineados poderiam ter sido outros, problematizados de outra forma, gerado outras chaves de leitura. E que esses caminhos outros, esperamos, sejam por outros desbravados.

# Bibliografia

## Obras do Autor

VIEGAS, Francisco José

- 1987 *Regresso por Um Rio – Imaginações para uma novela*, Mem Martins, Publicações Europa América.
- 1988 *O Segundo Marinheiro*, Lisboa, Caminho.
- 1989 *Crime em Ponta Delgada*, Lisboa, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- 1991 *Morte no Estádio*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- 1992 *As Duas Águas do Mar*, Lisboa, Edições Asa.
- 1995 *Um Céu Demasiado Azul*, Lisboa, Edições Asa.
- 1998 *Um Crime na Exposição*, Lisboa, Edições Asa.
- 2001 *Um Crime Capital*, Lisboa, Edições Asa.
- 2002 *Lourenço Marques*, Lisboa, Edições Asa.
- 2005 *Longe de Manaus*, Lisboa, Edições Asa.
- 2006 *A poeira que cai sobre a terra*, Lisboa, Visão.
- 2007a *Metade da Vida*, 2ª ed. Revista e Aumentada, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.
- 2007b “Poeira”, in *a minha palavra preferida*, Jorge Reis-Sá (ed.), Lisboa, Centro Atlântico, pp. 259-261.
- 2007c *Se me comovesse o amor*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi.
- 2008a “A Câmara Invisível”, *O Prazer da Leitura*, Porto, Fnac/Teorema, pp. 165-198.
- 2008b “O manuscrito de Buenos Aires”, *Contos Policiais*, Porto, Porto Editora, pp. 23-35.
- 2009 *O Mar em Casablanca*, Porto, Porto Editora.
- 2013 *O Colecionador de Erva*, Porto, Porto Editora.

## Entrevistas

- 1992 “Francisco José Viegas – Desencanto e desencontro”, entrevista de Maria Teresa Horta, *Diário de Notícias*, Caderno 2, n.º 45106, ano 145, 20 de setembro, pp. 2-3.
- 2003a “À solta em Lourenço Marques”, *Notícias Magazine*, 15 de junho, pp. 49-56.
- 2003b “O último dos duros”, entrevista de José Prata, *Os Meus Livros*, ano 1, n.º 9, março, pp. 48-49.
- 2004 “Vidas escondidas”, entrevista de Ricardo Duarte, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIII, n.º 872, 3 a 16 de março, pp. 18-19.
- 2005 “Entrevista a Francisco José Viegas”, entrevista de Isabel Coutinho, *Mil Folhas*, 30 de julho. [http://fjv-cronicas.blogspot.com/2005\\_07\\_01\\_archive.html](http://fjv-cronicas.blogspot.com/2005_07_01_archive.html). Página acedida em 19/09/2010.
- 2006 “O Fazedor de Histórias”, entrevista de Rosa Ruela, *Revista Visão*, 22 de junho. <http://fjv-cronicas.blogspot.com/search?q=entrevista+viegas+2005>. Página acedida em 07/09/2010.



- 2007a Coluna “das Artes e das Letras”, entrevista de Filipa Leal, suplemento de *O Primeiro de Janeiro*, 22 de janeiro. <http://fjv-cronicas.blogspot.com/search?q=entrevista+viegas+2005>. Página acedida em 19/09/2010.
- 2007b “José Viegas: ‘La rivoluzione non ha cambiato la natura umana’”, entrevista de Marco Peretti, *Liberazione*. <http://origemdasespecies.blogspot.pt/2007/05/lontano-da-manaus.html>. Página acedida em 05/09/2010.
- 2007c “Viegas, o policial como ideal filosófico”, entrevista de Antonio Gonçalves Filho, *O Estado de São Paulo – Caderno 2*, 1 de novembro. <http://rogeliocasado.blogspot.com/2008/11/autor-portugus-lana-longe-de-manaus.html>. Página acedida em 07/09/2010.
- 2009 “Aventuras de Jaime Ramos no país dos derrotados”, entrevista de Isabel Coutinho, *Ípsilon*, 16 de outubro, pp. 28-29.
- 2013a “Francisco José Viegas. ‘Não ganhei nada na política. Só perdi’”, entrevista de Vanda Marques, *Jornal i*, 23 de março, pp. 38-41.
- 2013b “Não podemos transformar a língua num monstro”, entrevista de Isabel Coutinho, *Público*, 8 de abril, pp. 26-27.

HOMEM, António Sousa [heterónimo (?) de F. J. Viegas]

- 2008 *Os Males da Existência. Crónicas de um reaccionário minhoto*, Lisboa, Bertrand Editora.
- 2011 *Um Promontório em Moledo. Crónicas de um reaccionário minhoto*, Lisboa, Bertrand Editora.

## Outras obras ficcionais

CORREIA, Clara Pinto

- 1995 *Adeus Princesa. Crime imperfeito*, 9.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Relógio de Água [1985].

GOMES, Luísa Costa

- 2002 *O Pequeno Mundo*, Lisboa, Assírio & Alvim [1988].

PIRES, José Cardoso

- 2002 *O Delfim*, 21.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote [1968].
- 1987 *Balada da Praia dos Cães. Dissertação sobre um crime*, 13.<sup>a</sup> ed., Lisboa, O Jornal [1982].

SENA-LINO, Pedro (org.)

- 2008 *Contos Policiais*, Porto, Porto Editora.

## Textos Teórico-Críticos

ALCOFORADO, Diogo

- 2001 “Porque gosto do *policial*... Por que gosto do *policial*?”, in *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, Gonçalo Vilas-Boas /Maria de Lurdes Sampaio (orgs.), pp. 211-222.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio

- 1991 “A Questão da Identidade Nacional na Escrita Portuguesa Contemporânea”, *Hispania*, vol. 74, n.º 3, setembro, pp. 492-500. <http://www.jstor.org/stable/344172>. Página acedida em 09/03/2013.

BACHELARD, Gaston

- 1965 *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, Librairie José Corti.  
2000 *A Poética do Espaço*, trad. Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes [1957].

BARBEITA, Magda

- 2013 “Longe de Manaus ou a (não)descoberta contínua”, in *Atas das Terceiras Jornadas de Língua Portuguesa e Culturas Lusófonas da Europa Central e de Leste*, Faculdade de Letras da Universidade de Eötvös Loránd – Budapeste [no prelo].

BARTHES, Roland

- 1987 “Introdução à análise estrutural das narrativas”, *A Aventura Semiológica*, trad. Maria de St.<sup>a</sup> Cruz, Lisboa, Edições 70, pp. 95-130 [1966].  
2009 *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70 [1980].

BAZIN, André

- 1967 *What is cinema?*, vol. I, selec. e trad. Hugh Gray, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.  
1972 *What is cinema?*, vol. II, selec. e trad. Hugh Gray, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.

BEBIANO, Adriana

- 2001 “Um Híbrido Feliz: O Policial Histórico”, in *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, Gonçalo Vilas-Boas/Maria de Lurdes Sampaio (orgs.), pp. 153-165.  
2003 *Biografias romanceadas: a história contada como delírio*, Dissertação de Doutoramento em Literatura Inglesa, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

BENJAMIN, Walter

- 2004 “Casa de dez assoalhadas luxuosamente decorada”, *Imagens de Pensamento*, trad. João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 12-13.  
2006 *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa.

BESSE, Maria Graciete

- 1988 “As Imagens/Regresso por um Rio”, *Colóquio/Letras*, n.º 101, janeiro, pp. 115-116.

BORGES, Jorge Luis

- 1983 “Le conte policier”, *Autopsies du Roman Policier*, Paris, Union Générale d’Éditions, pp. 289-304 [1978].

BOTELHO, Fernanda

- 1998 “Um Crime na Exposição”, *Colóquio/Letras*.  
<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=28447>. Página acedida em

06/09/2010.

- 2001 “Um Crime Capital”, *Colóquio/Letras*.  
<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=28570>. Página acedida em 06/09/2010.

BOTELHO, Teresa

- 1992 “Spatial and Racial Navigations of an African-American Gumshoe: Easy Rawlins’ Lonely Search for an American Home”, in *Intertextual Dialogues - Travels & Routes*, Braga, Departamento de Estudos Ingleses e Norte-Americanos, Universidade do Minho, pp. 149-164.

BRIONES, Ana Isabel

- 1998 “Género e contragénero. Tópicos do Romance policial na narrativa portuguesa dos anos oitenta como via de reflexão histórica”, *Revista de Filología Románica*, n.º 15, pp. 267-280.

BROOKS, Peter

- 1992 *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Harvard University Press.

CASTEL, Robert

- 1965 “Images et Phantasmes”, in *Un art moyen – essai sur les usages sociaux de la photographie*, Pierre Bourdieu (ed.), 2.ª ed., Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 289-331.

CASTRO, Paul

- 2006 “‘Ainda bem que chegaste’: Life, Death and Friendship in the Crime Novels of Francisco José Viegas”, in *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction. Essays on the Genero Negro Tradition*, North Carolina, McFarland & Company, Inc. Publishers, pp. 123-140.

CATALDO, Giancarlo de

- 2007 “Viegas, quando il noir è altrove”, *L’Unità*.  
<http://origemdasespecies.blogspot.pt/2007/05/lontano-da-manaus.html>. Página acedida em 05/09/2010.

CATROGA, Fernando

- 2010 “O culto dos mortos como uma poética da ausência”, *ArtCultura - Revista de História, Cultura e Arte*, v. 12, n.º 20, janeiro-junho, Universidade Federal de Uberlândia, pp. 163-182.  
[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF20/f\\_catroga\\_20.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF20/f_catroga_20.pdf). Página acedida em 18/06/2012.

CEIA, Carlos/LOPES, Ana Cristina M.

- 2000 *Dicionário de Narratologia*, 7.ª ed., Coimbra, Almedina.

CHALUPSKÝ, Petr

- 2010 “Crime Narratives in Peter Ackroyd’s Historiographic Metafiction”, *European Journal of English Studies*, vol. 14, n.º 2, agosto, Routledge, pp. 121–131.  
<http://dx.doi.org/10.1080/13825577.2010.481456>. Página acedida em 22/08/2013.

COUTINHO, Isabel

- 2009 “Como se fosse um filme”, *Ípsilon*, 16 de outubro, p. 43.

CUESTA, Pilar Vázquez

- 1995 “Portugal-Galicia, Galicia-Portugal. Un diálogo asimétrico”, *Colóquio/Letras*, n.º 137/138, julho, pp. 5-21.

CUNHA, Mafalda Ferin

- 2002 “A Tentação do Policial no Romance Português Contemporâneo”, *Colóquio Letras*, n.º 161/162, julho-dezembro, pp. 275-294.

DELEUZE, Gilles

- 2006 *A Imagem-Tempo. Cinema 2*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim [1985].  
2009 *A Imagem-Movimento. Cinema 1*, trad. Sousa Dias, 2ª ed., Lisboa, Assírio & Alvim [1983].

DIEGUES, Antonio Carlos

- 1998 *Ilhas e Mares. Simbolismo e Imaginário*, Hucitec, São Paulo.

DUBOIS, Jacques

- 1992 *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Éditions Nathan.

DUBOIS, Philippe

- 1992 *O Acto Fotográfico*, trad. Edmundo Cordeiro, Lisboa, Veja [1983].

DUSLEAG, Elisabeth

- 2011 *Gesellschaftskritik in portugiesischen Kriminaltexten. Clara Pinto Correias Adeus, Princesa als Anti-Detektivroman*, Dissertação de Mestrado em Filosofia, Viena, Universidade de Viena.

ECO, Umberto

- 1981 “Cinema e Literatura: a estrutura do enredo”, *A Definição da Arte*, trad. José Mendes Ferreira, Lisboa, Edições 70, pp. 189-195 [1962].  
1986 “Casablanca”, *Viagem na Irrealidade Quotidiana*, trad. Maria Celeste Morais Pinto, 2ª ed., Lisboa, Difel, pp. 199-203 [1975].  
1991 *Porquê “O Nome da Rosa”?*, trad. Maria Luísa Rodrigues de Freitas, 2ª ed., Lisboa, Difel [1984].  
1992 “Cornos, cascos e sapatos: três tipos de abdução”, *Os Limites da Interpretação*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, pp. 259-290 [1981].  
1997 *O Signo*, trad. Maria de Fátima Marinho, Lisboa, Editorial Presença [1983].  
2003 “A Poética e nós”, *Sobre Literatura*, trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Difel, pp. 242-260 [2002].

ECO, Umberto/SEBEOK, Thomas (ed.),

- 1988 *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, 2ª ed., Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press [1983].

FABRE, Cédric

- 2006 “Francisco José Viegas, *Les Deux Eaux de la Mer*, Albin Michel, 2005”, *La pensée de midi*, 1/2006, n.º 17. <http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2006-1-page-104.html>. Página

acedida em 25/09/2010.

FOURNEL, Victor

- 1867 *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, 2.<sup>a</sup> ed. corrigida, revista e aumentada, Paris, E. Dentu, Libraire-Éditeur [1855].

FRADE, Pedro Miguel

- 1992 *Figuras do Espanto. A fotografia antes da sua cultura*, Porto, Edições Asa.

FRANCO, Adenize

- 2010a “A luz do índico de Francisco José Viegas”, *Revista Crioula*, n.º 7, maio. <http://www.fflch.usp.br/dlc/revistas/crioula/edicao/07/Resenha%20-%20A%20luz%20do%20Indico.pdf>. Página acedida em 30/09/2010.
- 2010b “Fragmentos do contemporâneo: as narrativas de Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas”, *Revista Crioula*, n.º 7, maio. <http://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/55237>. Página acedida em 28/06/2010.
- 2011a “Diluições de Fronteiras e Memória em *Longe De Manaus*, de Francisco José Viegas”, in *Anais do XX Seminário do CELLIP*, 25 a 27 de outubro, Centro de Estudos Linguísticos e Literários do Paraná, Universidade Estadual de Londrina.
- 2011b “Entre Lourenço Marques e Casablanca: espaço e memória em romances Francisco José Viegas”, in *Anais do VI EPOG – Encontro de Pós-Graduandos da FFLCH/USP*, outubro.
- 2011c “O romance contemporâneo de língua portuguesa em Bernardo Carvalho e Francisco José Viegas”, in *XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, Centros – Ética, Estética*, UFPR – Curitiba, 18 a 22 de julho. <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0318-1.pdf>. Página acedida em 18/06/2012.
- 2012a “(Des) mascarados: os heróis detetives dos romances de Francisco José Viegas”, in *Figuras do herói. Literatura Cinema Banda Desenhada*, Cristina Álvares/Ana Lúcia Curado/Sérgio de Sousa Guimarães (orgs.), Edições Húmus, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 167-180.
- 2012b “Narrativas em Trânsito: Deslocamentos em *Mongólia*, de Bernardo Carvalho e em *A Luz Do Índico*, de Francisco José Viegas”, in *Anais do XXIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP)*, pp. 1140-1152. [http://www.abraplip.org/anais\\_abraplip/images/stories/sessoes/Adenize%20Franco.pdf](http://www.abraplip.org/anais_abraplip/images/stories/sessoes/Adenize%20Franco.pdf). Página acedida em 08/07/2013.

FREITAS, Patrícia Ferreira Mota

- 2011 *Do Escritor como Predador: Mistério e (Re)visões na Obra de Ana Teresa Pereira*, Dissertação de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes - Especialização em Estudos Comparatistas, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

FREUD, Sigmund

- 1957 “Mourning and Melancholia”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*, James Strachey (ed.), London, The Hogarth Press/Institute of Psycho-Analysis, pp. 237-258. <http://www.english.upenn.edu/~cavitch/pdf->

GEYH, Paula/PLOTNITSKY, Arkady

- 2003 “Writing Images, Images of Writing: Tom Phillip’s *A Humument* and Peter Greenaway’s Textual Cinema”, in *Literature and Visual Technologies. Writing after Cinema*, Julian Murphet/Lydia Rainford (ed.), Hampshire-New York, Palgrave MacMillan, pp. 197-214.

GIMFERRER, Pere

- 2005 *Cine y Literatura*, 3.ª ed., Barcelona, Editorial Seix Barral.

GINZBURG, Carlo

- 1988 “Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes”, in *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, pp. 81-118.
- 2012 “Microhistory. Two or Three Things That I Know about It”, *Threads and traces: true, false, fictive*, trad. Anne C. Tedeschi/John Tedeschied, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, pp. 193-214.

GÓMEZ, Xesus Gonzáles

- 1990 “Policial: um balão furado”, *A Revista Expresso*, 3 de novembro, pp. 24-26.

GONÇALVES, Adelto

- 2003 “Lourenço Marques ou a busca nostálgica de uma cidade perdida”, *O Primeiro de Janeiro*, 3 de março. [http://textosorigemdasespecies.blogspot.pt/2007\\_05\\_01\\_archive.html](http://textosorigemdasespecies.blogspot.pt/2007_05_01_archive.html). Página acedida em 28/11/2009.

GROSSEGESSE, Orlando A. A.

- 2003 “Borges em Saramago. *O ano da morte de Ricardo Reis* – romance policial sem enredo”, *Diacrítica, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho*, n.º 17/3, pp. 105-132. [http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica\\_17-3.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_17-3.pdf). Página acedida em 24/08/2013.

GOULD, Isabel Ferreira

- 2008 “Decanting the Past: Africa, Colonialism, and the New Portuguese Novel”, *Luso-Brazilian Review*, 45:1, University of Wisconsin Press, pp. 182-197.

GUERRA, Orlando

- 1991 “A literatura policial portuguesa e os escritores marginais”, *Vértice*, Série II, n.º 45, dezembro, pp. 101-105.

GUERREIRO, Fernando

- 1992 “Pena capital”, *Vértice*, Série II, n.º 47, março-abril, pp. 125-127.

HITCHCOCK, Alfred

- 1941 “Introduction. Lights! Action! – But mostly camera!”, *The Pocket Book of Great Detectives*, Lee Wright (ed.), New York, Pocket Books, pp. v-vi.

HUTCHEON, Linda

- 1995 *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, 6.<sup>a</sup> ed., New York-London, Routledge [1988].

JORGE, Carlos Jorge Figueiredo

- 1988 “O policial português. Geografia de uma problemática”, *Vértice*, Série II, n.º 9, dezembro, pp. 115-118.
- 1992 “Por uma história do policial português”, *Vértice*, Série II, n.º 47, março-abril, pp. 118-119.

KAUFMAN, Helena

- 1993 “A sociedade portuguesa sob investigação em *Balada da Praia dos Cães* de José Cardoso Pires e *Adeus, Princesa* de Clara Pinto Correia”, *Hispania*, vol. 76, n.º 4, dezembro, pp. 664-671. <http://www.jstor.org/stable/343880>. Página acedida em 09/03/2013.

KAYMAN, Martin A./SAMPAIO, Maria de Lurdes

- 2001 “Policial”, in *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. IV, Lisboa-São Paulo, Editorial Verbo, pp. 305-319.

KING, Frances

- 1985 *António Modesto Navarro and the birth of the Portuguese Private Eye*, Dissertação de Licenciatura, Birmingham, Universidade de Birmingham.

KNIGHT, Stephen

- 2004 *Crime Fiction 1800 – 2000: Detection, Death, Diversity*, Hampshire-New York, Palgrave MacMillan.

KRACAUER, Siegfried

- 1993 “Photography”, *Critical Inquiry*, trad. Thomas Y. Levin, vol. 19, n.º 3, Spring, University of Chicago Press, pp. 421-436 [1936]. <http://www.jstor.org/stable/1343959>. Página acedida em 27/07/2012.

KRAJENBRINK, Marieke/QUINN, Kate M. (ed.)

- 2009 *Investigating Identities. Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*, Amsterdam-New York, Rodopi.

LABANYI, Jo

- 2003 “O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação”, in *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Margarida Calafate Ribeiro/Ana Paula Ferreira (orgs.), Porto, Campo das Letras, pp. 59-68.

LEME, Carlos Câmara

- 2010 “O Mar em Casablanca”, *Colóquio/Letras*, n.º 174, maio-agosto, pp. 227-228.

LOURENÇO, Eduardo

- 1990 “Identidade e Memória. O caso Português”, *Nós e a Europa*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, IN-CM, pp. 9-15 [1988].

- 1999 *Portugal como Destino seguido de Mitologia da Saudade*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Gradiva.
- 2004 *A Nau de Ícaro seguido de Imagem e Miragem da Lusofonia*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Gradiva.
- 2009 *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, 6.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Gradiva [1978].

LUGARINHO, Mário César

- 2004 “Trânsito por ruínas: resistência e subjectividade na literatura na era da globalização”, in *A Questão Social no Novo Milénio*, Roberta Guimarães Franco/Otavio Henrique Meloni/Ivan Takashi Kano (orgs.), VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais da Universidade de Coimbra, 16 a 18 de setembro. <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel28/MarioLugarinho.pdf>. Página acedida em 11/08/2013.
- 2011 “Investigações pós-coloniais: Pepetela e Francisco José Viegas”, in *A mesma palavra outra: ensaios sobre literatura portuguesa e literaturas africanas de expressão portuguesa*, Roberta Guimarães Franco/Otavio Henrique Meloni/Ivan Takashi Kano (orgs.), Niterói, Vício da Leitura, pp. 67-74.

MACCABE, Colin

- 2003 “On Impurity: the Dialectics of Cinema and Literature”, in *Literature and Visual Technologies. Writing after Cinema*, Julian Murphet/Lydia Rainford (ed.), Hampshire-New York, Palgrave MacMillan, pp. 15-28.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de

- 1995 “Eugénia e Silvina, de Agustina Bessa Luís: um romance policial?”, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 81-92.
- 2002 *Capelas Imperfeitas*, Lisboa, Livros Horizonte.

MARCHIS, Giorgio de

- 2007 “*The duck side of lusophony*: o romance coelho-pato e a ficcionalização da lusofonia”, in *Diálogos com a Lusofonia*, Actas do Colóquio comemorativo dos 30 anos da secção Portuguesa do Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-americanos da Universidade de Varsóvia, 10 e 11 de dezembro, Universidade de Varsóvia, pp. 244-254. [http://iberystyka-uw.home.pl/pdf/Dialogos-Lusofonia/Coloquio\\_ISliI-UW\\_16\\_MARCHIS-Giorgio-de\\_The-duck-side-of-lusophony.pdf](http://iberystyka-uw.home.pl/pdf/Dialogos-Lusofonia/Coloquio_ISliI-UW_16_MARCHIS-Giorgio-de_The-duck-side-of-lusophony.pdf). Página acedida em 20/12/2009.

MARINHO, Fátima

- 1999 *O Romance Histórico em Portugal*, Porto, Campo das Letras.

MEDEIROS, Margarida

- 2010 *Fotografia e Verdade. Uma história de fantasmas*, Lisboa, Assírio & Alvim.

MELLID-FRANCO, Luísa

- 1989 “Alibis para uma vertigem”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IX, n.º 352, 4-10 de abril, p. 14.



MELO, João de (org.)

- 1998 *Os Anos da Guerra 1961-1975. Os Portugueses em África: Crónica, Ficção e História*, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Publicações Dom Quixote [1988].

MENDES, Ana Paula Coutinho

- 2009 *Lentes Bifocais. Representações da Diáspora Portuguesa do Século XX*, Porto, Edições Afrontamento/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

MENDONÇA, Fernando

- 1996 “As Duas Águas do Mar”, *Colóquio/Letras*, n.º 140/141, abril, pp. 305-306.

MESPLÈDE, Claude

- 2007 “VIEGAS, Francisco José”, in *Dictionnaire des littératures policières*, 2.<sup>a</sup> ed., vol. 2, Paris, Joseph K, p. 966.

MOURÃO, Luís

- 2012 “Ficção”, in *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, Óscar Lopes/Fátima Marinho (dir.), vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 509-536.

NACACHE, Jacqueline/BOURGET, Jean-Loup (dir.)

- 2012 *Cinématismes. La Littérature au prisme du cinéma*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.

OLIVEIRA, Ana Filipa Amado de

- 2012 *Traduzir Ficção Criminal - Crime Wave de James Ellroy*, Dissertação de Mestrado em Tradução, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ONFRAY, Michel

- 2009 *Teoria da Viagem – Uma Poética da Geografia*, trad. Sandra Silva, Lisboa, Quetzal Editores [2007].

PAGEAUX, Daniel-Henri

- 1996 “Les stéréotypes du roman d’espionnage”, *Le bûcher d’Hercule. Histoire, critique et théorie littéraires*, Paris, Honoré Champion, pp. 153-161.

PEIRCE, Charles Sanders

- s/d *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Edição Eletrónica editada por John Deely. <http://pt.scribd.com/doc/22094234/The-Collected-Papers-of-Charles-Sanders-Peirce-2904s>.  
Página acedida em 15/04/2011.

PEÑA-ARDID, Carmen

- 1999 *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, 3.<sup>a</sup> ed., Madrid, Ediciones Cátedra.

PITTA, Eduardo

- 1998 “O Medo do Inverno seguido de Poemas Irlandeses”, *Colóquio/Letras*, n.º 149/150, julho, pp. 415-416.

PLOUGASTEL, Yann

2012 “Le Portugal ne rêve plus”, *Le Monde*, 27 de agosto, p. 12.

POE, Edgar Allan

2005 “Philosophy of Furniture”, *Collected Works of Poe*, vol. V, Webster’s Thesaurus Edition, Philip M. Parker (ed.), San Diego, ICON Group International Inc., pp-3-9.

PRANVILLE, Pierre-Michel

2009 *Sept Romans policiers portugais révélés au bain de l’Histoire, enquêtes policières et quête d’identité: La littérature policière de Modesto Navarro (1982-2002)*, Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Paris, Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle.

2012 “Les trois principaux détectives du roman policier portugais contemporain entre héros du roman à énigme et anti-heros du roman noir”, in *Figuras do herói. Literatura Cinema Banda Desenhada*, Cristina Álvares/Ana Lúcia Curado/Sérgio de Sousa Guimarães (orgs.), Edições Húmus, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pp. 277-289.

QUIROGA, Carlos

1999 “Agustina no policial”, in *Agustina (1948-1998) Bodas Escritas de Oiro, I Congresso Internacional Agustina Bessa-Luís - 50 anos de Vida Literária*, Isabel Vaz Ponce de Leão/Olympia Pinheiro (orgs.), Porto, Universidade Fernando Pessoa, pp. 89-102.

2007 “Vestidos à espanhola”, *Caderno Expresso*, 1 de dezembro. <http://www.ciberduvidas.com/diversidades.php?rid=1532>. Página acedida em 05/09/2009.

REAL, Miguel

2001 *Geração de 90. Romance e Sociedade no Portugal Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras.

2009 “As escolhas de Miguel Real”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1024, Ano XXIX, 30 de dezembro, p. 9.

2012 *O Romance Português Contemporâneo – 1950-2010*, 2.ª ed., Lisboa, Caminho.

ROCHA, Clara

2012 “Ficção dos anos 80”, in *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, Óscar Lopes/Fátima Marinho (dir.), vol. 7, Lisboa, Publicações Alfa, pp. 463-486.

RODRIGUES, Urbano Tavares

1994 “O segundo marinheiro”, *Colóquio/Letras*. <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=2317>. Página acedida em 06/09/2010.

RIBEIRO, Margarida Calafate

1998 “Percursos Africanos: A Guerra Colonial na Literatura Pós-25 e Abril”, *Portuguese Literary and Cultural Studies - Borders*, n.º 1, Fall, pp. 123-152.

2004 *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, Porto, Edições Afrontamento.

RICHARDSON, Anna

2010 “In Search of the Final Solution. Crime narrative as a paradigm for exploring responses to the

Holocaust”, *European Journal of English Studies*, vol. 14, n. ° 2, agosto, Routledge, pp. 159–171. <http://dx.doi.org/10.1080/13825577.2010.481464>. Página acedida em 22/08/2013.

SAMPAIO, Maria de Lurdes

- 2005 “Romance de indícios/indícios de romance”, *Aventuras Literárias de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão: da narrativa de um mistério aos mistérios de uma narrativa*, Coimbra, Angelus Novus, pp. 107-131.
- 2007 *História Crítica do Género Policial em Portugal (1870-1970). Transfusões e Transferências*, vols. I e II, Dissertação de Doutoramento em Literatura Comparada, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- 2011a “As margens no centro: lugares de desatenção na obra de José Cardoso Pires”, in *Literatura culta e popular em Portugal e no Brasil: homenagem a Arnaldo Saraiva*, Isabel Morujão/Zulmira C. Santos (coord.), Porto, CITCEM/Edições Afrontamento, pp. 246-258.
- 2011b “Millennium Trilogy: Eye for Eye and the Utopia of Order in Modern Waste Lands”, *Cross-Cultural Communication*, vol. 7, n.º 2, pp. 73-81.

SAMPAIO, Maria de Lurdes/VILAS-BOAS, Gonçalo (orgs.)

- 2012 *Ficção policial. Antologia de Ensaios Teórico-Críticos*, Porto, Edições Afrontamento/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa.

SEIXO, Maria Alzira

- 1991 “Modernités Insaisissables – remarques sur la fiction portugaise contemporaine”, *Dedalus*, n.º 1, dezembro, APLC, Edições Cosmos, pp. 303-313.

SENA-LINO, Pedro

- 2008 “Francisco José Viegas – *Se me comovesse o Amor*”, *Colóquio/Letras*. <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=23>. Página acedida em 28/11/2009.

SIMÕES, Maria João (coord.)

- 2011 *Imagotipos Literários: Processos de (des)configuração na imagologia literária*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

SIMÕES, Paula

- 1999 “O Olhar, os lugares e as pessoas (uma leitura impressionista da obra de Francisco José Viegas)”, in *Do mundo da imaginação à imaginação do mundo*, Lisboa, Fim de Século, pp. 163-165.

SILVA, João Céu e

- 2005 “O romance da solidão portuguesa com partida do Porto para o mundo”, *Diário de Notícias*, 13 de agosto. [http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content\\_id=619365](http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=619365). Página acedida em 19/09/2010.

SONTAG, Susan

- 1992 “Sob o signo de Saturno”, in *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, Walter Benjamin, trad. Isabel de Almeida e Sousa/Cláudia de Miranda Rodrigues, Relógio d’Água, Lisboa, pp. 7-31.
- 2008 *On Photography*, London, Penguin Books [1977].

SOUSA, João Rui de

1983 “O Fascínio dos Começos”, *Colóquio/Letras*, n.º 76, novembro, p. 67.

THÉRY, Hervé

2004 “Modelização gráfica para a análise regional: um método”, *GEOUSP - Espaço e Tempo*, São Paulo, n.º 15, pp. 179-188.  
<http://www.geografia.fflch.usp.br/publicacoes/Geousp/Geousp15/Intercambio1.pdf>. Página  
acedida em 25/07/2013.

TODOROV, Tzvetan

1980 “Typologie du roman policier”, *Poétique de la prose*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 9-19.

TORRES FEIJÓ, Elias J.

1999 “‘O fim do milénio que começámos juntos’. A Galiza como material repertorial central no romance português contemporâneo, de 1991 a 1994: literatura de autognose?”, *Nova Renascença*, vol. XIX, n.º 72/73, Porto, pp. 291-313.  
[https://espacioseguero.com/grupogalabra/images/stories/pdf/elias/novos/o\\_fim\\_do\\_milnio\\_que\\_co\\_memos\\_juntos.pdf](https://espacioseguero.com/grupogalabra/images/stories/pdf/elias/novos/o_fim_do_milnio_que_co_memos_juntos.pdf). Página acedida em 10/07/2013.

TRIGUEIROS, Luís Forjaz

1991 “Um Crime em Ponta Delgada”, *Colóquio/Letras*.  
<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=18855>. Página acedida em 06/09/2010.

1994 “O medo do inverno, seguido de, Poemas irlandeses”, *Colóquio/Letras*.  
<http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=6449>. Página acedida em 06/09/2010.

VECCHI, Roberto

2003 “Das relíquias às ruínas. Fantasma imperiais nas criptas literárias da Guerra Colonial”, in *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Margarida Calafate Ribeiro/Ana Paula Ferreira (orgs.), Porto, Campo das Letras, pp. 187-202.

2010 *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial*, Porto, Edições Afrontamento.

VIEGAS, Francisco José

1986a “Crimes, detectives, Lisboa, literatura...”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, n.º 224, 20 a 26 de outubro, pp. 22-23.

1986b “O senhor Duque é um duro”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, n.º 224, 20 a 26 de outubro, p. 27.

1986c “Volta, princesa”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VI, n.º 224, 20 a 26 de outubro, p. 23.

1987b “Chandler, um mestre à altura”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano VII, n.º 271, 14 a 20 de setembro, p. 8.

1992b “O adeus à arma”, *Vértice*, Série II, n.º 47, março-abril, pp. 120-124.

1998b “Há um problema com a literatura policial?”, in *O Caso do Policial Português*, Lisboa, Câmara Municipal, Departamento da Cultura, pp. 7-9.

1998c “Uma ponte sobre a língua atlântica”, *Revista Camões – Ibero-Americanas*, n.º 2, julho-

setembro, p. 6-12.

- 1999 “O Imaginário do Romance Policial”, in *Do Mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo*, Lisboa, Fim de Século Edições, pp. 167-174.
- 2001a “O medo da literatura”, in *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, Gonçalo Vilas-Boas/Maria de Lurdes Sampaio (orgs.), pp. 119-123.
- 2006a Palavras proferidas por Francisco José Viegas na atribuição do Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, 24 junho. [http://textosorigemdasespecies.blogspot.pt/2006\\_06\\_01\\_archive.html](http://textosorigemdasespecies.blogspot.pt/2006_06_01_archive.html). Página acedida em 28/11/2009.
- 2008c “O Viajante enquanto espião”, *Volta ao Mundo*, fevereiro. [http://fjv-cronicas.blogspot.pt/2009\\_02\\_01\\_archive.html](http://fjv-cronicas.blogspot.pt/2009_02_01_archive.html). Página acedida em 16/02/2011.

VILAS-BOAS, Gonçalo/SAMPAIO, Maria de Lurdes (orgs.)

- 2001 *Crime, Detecção e Castigo. Estudos sobre Literatura Policial*, Actas do “Encontro sobre Literatura Policial”, 23 e 24 de novembro de 2000, Porto, Granito.

VOGT, Jochen

- 2012 “Forma narrativa alargada e perspectiva contemporânea – Robert Wilson”, in *Ficção policial. Antologia de Ensaios Teórico-Críticos*, trad. Gonçalo Vilas-Boas, pp. 169-184.

VOUGA, Vera Lúcia

- 1991 “Todas as Coisas”, *Colóquio/Letras*, n.º 121, 122, julho, pp. 248-249.

### **Dossiers sobre o género policial**

A.A.V.V.

- 1983 “O regresso do romance policial”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano III, n.º 65, de 16 a 29 de agosto, pp. 2-9.
- 1986 “Políciais à portuguesa”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IV, n.º 224, de 20 a 26 de outubro, pp. 20-30.
- 1989 “O caso do vampiro triunfante”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano IX, n.º 350, de 21 a 27 de março, pp. 20-26.
- 2004 “Literatura Policial”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano XXIII, n.º 872, de 3 a 16 de março, pp. 14-21.

PRATA, José/COELHO, Tereza

- 2003 “Dossier Policiais”, *Os Meus Livros*, ano 1, n.º 9, março, pp. 36-47.

---

## **Anexos**

# Sinopses dos romances\*

## *Crime em Ponta Delgada (1989)*

O assassinio de um homem público, António Gomes Jardim, dirigente do PSD, cujo corpo é encontrado abandonado junto a uma praia da ilha de São Miguel, Açores, é um dos pretextos para o detetive da Polícia Judiciária, Filipe Castanheira, iniciar um moroso trabalho de investigação sobre o crime e, fundamentalmente, sobre a geografia sentimental das ilhas. O que poderia ser apenas um romance policial transforma-se, assim, numa novela fascinada pela magia insular – por aquilo que é designado como «um dos últimos lugares do mundo», as ilhas açorianas – ‘atravessada pela biografia obscura’, controversa e fascinante do político assassinado, pelas razões e contradições da questão independentista e da autonomia insulares. *Crime em Ponta Delgada* constitui o itinerário de um deslumbramento e de um abandono, tentando provar, ao longo das suas páginas, que são as coisas que não existem que, de uma forma ou de outra, melhor garantem a nossa sobrevivência. Ou seja: que é necessário criar ilusões para não morrermos.

## *Morte no Estádio (1991)*

Um futebolista famoso, ponta-de-lança do F. C. Porto, é assassinado num bar irlandês em plena Foz. O detetive Jaime Ramos, da Polícia Judiciária do Porto, é encarregado das investigações, e a ele se junta Filipe Castanheira, vindo de um exílio voluntário nos Açores, onde se dedica aos pequenos crimes insulares e a um amor difícil com Isabel da Câmara Neves. As averiguações envolvem, numa complexa teia de paixões, sedução e traições, Alexandra Soares, mulher do futebolista, Susana, mulher de um outro futebolista e amante do morto, Serafim de Moraes e Silva, amante de Susana, e outras personagens que evocam as relações sombrias e obscuras do mundo do futebol. Mas este vai ser um caso marcado igualmente pela paixão de Jaime Ramos e de Filipe Castanheira pela comida, e de Jorge Alonso, o dono do bar irlandês, pela Irlanda – na verdade, o futebol é um mundo restrito e simbólico que acaba por dar sentido à falta de sentido da vida.

## *As Duas Águas do Mar (1992)*

Duas mortes ocorrem simultaneamente em lugares junto ao mar – uma, de Rita Calado Gomes, em S. Miguel, nos Açores; outra, de Rui Pedro Martim da Luz, no Finisterra galego. A princípio mera coincidência, essas mortes acabam por ligar-se, passo a passo, através da investigação da dupla Jaime

---

\* As sinopses a seguir reproduzidas são, com pequenas adaptações, as que constam nas contracapas dos romances.

Ramos/Filipe Castanheira, revelando personagens outras como Luísa Salles, Ramón ou Marta Rodríguez Cano – uma investigação romântica, melancólica, povoada de sombras e de insónias, que nos leva à doçura das ilhas do Atlântico e às neblinas do litoral da Galiza.

Francisco José Viegas constrói, em *As Duas Águas do Mar*, uma história emocionante, onde nos confrontamos com os caminhos da paixão e da morte. Parodiando um género erradamente considerado “menor” (o policial), este romance confirmou o seu autor como uma das vozes mais originais da moderna ficção portuguesa.

### ***Um Céu Demasiado Azul (1995)***

Um homem, João Alves Lopes, é encontrado morto no porta-bagagens do seu próprio carro, dois dias depois de regressar de uma viagem ao México e a Cuba. As investigações dirigidas pelo inspetor Jaime Ramos apontam uma pista – Maria Amélia Lobo Correia, uma artista de *strip-tease* que atua, juntamente com Luísa Bernardo Paulos, na província, de vila em vila, de cidade em cidade. Porém, por detrás deste homem morto e desta mulher cujo paradeiro se desconhece, cruzam-se os destinos que arrastam consigo a memória de paixões nunca resolvidas nem consumadas, e o ressentimento de um país medíocre, novo-rico e dissimulado. É uma história de coincidências e de azar, esta que leva Jaime Ramos a Cuba e os dois detetives a procurar não o autor de um homicídio, mas os sinais do desaparecimento, da mentira e da solidão.

### ***Um Crime na Exposição (1998)***

No cenário fantasmagórico da última exposição universal do século, a Expo’98, realizada em Lisboa, ocorrem três crimes: Rosa de Almeida Mendes, uma arquiteta paisagista, Paulo Viveiros Costa, um biólogo açoriano, e Elena Carreter, uma oceanóloga mexicana, aparecem mortos. Para dirigir as investigações é nomeado o inspetor Jaime Ramos, transferido para Lisboa – que conta com a colaboração do seu adjunto Isaltino de Jesus e de Filipe Castanheira, o polícia solitário de São Miguel, Açores. No cenário da Expo’98, onde o mundo inteiro se faz representar e onde Portugal mostra a sua face de modernidade, os crimes são um escândalo nesse ambiente cheio de novas tecnologias, ciência, inovação – e onde o conhecimento dos oceanos funciona como uma metáfora apropriada para este «divertimento policial», originalmente publicado como folhetim nas páginas do *Diário de Notícias*.

### ***Um Crime Capital (2001)***

No cenário fantástico do auditório ao ar livre da Fundação de Serralves, um homem e uma mulher, António Júlio dos Reis Lopes e Magda Gomes da Luz, são encontrados mortos depois de um concerto



integrado na programação da Porto 2001, Capital Europeia da Cultura. Jaime Ramos regressa então às páginas de um romance para se ocupar do caso, que, no dia seguinte, tem novo desenvolvimento dramático – a morte de Illan Levan, um judeu brasileiro técnico de informática que trabalhava na Porto 2001, encontrado baleado numa rua tranquila de Paranhos. Quatro dias depois, um novo cadáver, desta vez no cenário romântico do Cais das Pedras. No meio destes crimes aparece entretanto um advogado do Rio de Janeiro, Mandrake, curiosamente o mesmo nome do personagem do escritor brasileiro Rubem Fonseca. Cruzamento de realidade com delírio, de ficção com não-ficção, de uma escrita poética e emocional com a maior frieza do género policial, *Um Crime Capital* é um divertimento que não deixa de tocar o mundo temático dos anteriores livros do autor: a proximidade da morte, o difícil e perigoso universo das paixões, a ilusão do poder. E que é também, claro, uma homenagem à cidade do Porto.

### ***Longe de Manaus (2005)***

Depois de iniciar uma investigação sobre a morte de um homem desconhecido, Álvaro Severiano Furtado, encontrado num apartamento junto à Rotunda de Sto. Ovídio, Jaime Ramos é levado a percorrer caminhos que o transportam entre Portugal, o Brasil e a memória de Angola. Nesse triângulo vivem personagens solitárias – Rita Pereira Gomes, Mara Salimah, Salim Furtado – que desaparecem sem deixar rasto e cujas biografias o detetive tenta reconstruir a partir do nada, socorrendo-se apenas da sua imaginação. Esse percurso transportará o leitor da Beirute do século XIX até ao coração da Amazónia e à Manaus contemporânea, do Porto a São Paulo, de Luanda ao Rio de Janeiro e ao Amapá, da guerra de Angola e da Guiné aos apartamentos vazios onde são recolhidos cadáveres, memórias e silêncios. Há homens sem biografia nem memória, mulheres que desafiam o conformismo e a mediocridade do seu pequeno mundo, seres humanos que perderam todas as ilusões e se limitam a procurar não morrer.

Este cruzamento de geografias e de tipos humanos provoca alucinações no próprio narrador, que ora escreve em português de Portugal, ora em português do Brasil, e no investigador Jaime Ramos, que é obrigado a inventar histórias de perdição para que o mundo tenha algum sentido. Reconstruindo a própria linguagem do romance policial, subvertendo as suas regras, escrito em tons e linguagens distintos, *Longe de Manaus* é o romance da solidão portuguesa, o retrato distante e desfocado de um país abandonado às suas memórias e ao seu desaparecimento.

### ***O Mar em Casablanca (2009)***

O que une um cadáver, do jornalista português Joaquim Seabra, encontrado nos bosques que rodeiam o belo Palace Vidago e um homicídio, do diplomata angolano Benigno Mendonça, no cenário deslumbrante do Douro? O que une ambos os crimes às recordações tumultuosas dos acontecimentos de maio de 1977 em Angola? Jaime Ramos regressa para uma nova investigação onde reencontra a sua própria biografia, as

recordações do seu passado na guerra colonial – e uma personagem, Adelino José Fontoura, que o persegue como uma sombra, um português repartido por todos os continentes e cuja identidade se mistura com a da memória portuguesa do último século. História de uma melancolia e de uma perdição, *O Mar em Casablanca* retoma o modelo das histórias policiais para nos inquietar com uma das personagens mais emblemáticas do romance português de hoje.

### ***O Colecionador de Erva (2013)***

Jaime Ramos vê-se a braços com duas investigações paralelas: a do assassinio de dois imigrantes russos, antigos militares soviéticos, Arkady Tarasov e Mikhail Polianov, cujos corpos são encontrados no interior de um carro semicarbonizado, nos arredores do Porto – e o desaparecimento de uma jovem de vinte anos, Béni, oriunda de uma família tradicional do Minho. Se uma das investigações o transporta às suas memórias de militante comunista e a uma velha paixão pela literatura russa, a outra leva-o a um mundo onde coabitam velhas famílias do Minho ou do Porto, sexo, marijuana, espionagem a políticos, venda de armas, negócios em Angola e as *memórias* de um país que vive entre ruínas (as do império e as das fortunas recentes e antigas), corrupção e luta pelo poder – e que guarda os seus loucos no armário, para não parecer mal.

Com capítulos perdidos nos quatro cantos do mundo (entre Portugal, Rússia, Angola, Brasil ou Cabo Verde), *O Colecionador de Erva* funciona como uma montagem cinematográfica sem princípio, meio ou fim, onde personagens aparecem e desaparecem sem justificação, e onde a solução nunca está à vista senão apelando à nossa imaginação, como num *road movie*.

## Entrevista a Francisco José Viegas<sup>\*\*</sup>

— Qual o lugar do seu primeiro romance, *Regresso por Rio*, no conjunto da sua obra?

O primeiro romance foi uma espécie de explosão, quer dizer, o resultado de uma necessidade de escrever sobre a minha terra, a minha aldeia, o meu rio, as memórias da minha infância. Provavelmente por ter percebido que nunca iria regressar a esses lugares. Como não podia deixar de ser, está contaminado pela poesia, que era o único género que eu tinha tentado até essa altura. É também uma espécie de *testemunho de inocência* — que hoje não renego, apenas o escreveria de maneira totalmente diferente, sem nenhuma concessão à poesia ou ao «discurso interior» dessa época. Volto muitas vezes a ele, para verificar se posso reeditá-lo, ou seja, reescrevê-lo até certo ponto. Há elementos de ligação muito ténues, com duas coisas que se mantêm na forma com hoje entendo o romance: uma, o policial (as mortes no rio, elemento de enigma — apenas com uma «solução» sobrenatural, com Catarina eleita como uma espécie de deusa feminina; outra, o elemento cinematográfico, que eu tento sempre seguir, como uma espécie de mesa de montagem. Catarina é a mulher que eu imaginei sempre em todos os romances em que uma mulher toma a dianteira: superior aos outros personagens. É assim com Olívia, com Daniela, com Rosa ou até com as outras mulheres que assassinam (É curioso que às vezes penso nisso: em *Morte no Estádio*, é uma mulher que assassina; em *As Duas Águas do Mar*, é uma mulher que assassina; em *Um Céu Demasiado Azul* é uma mulher que assassina; em *O Mar em Casablanca* é uma mulher que assassina (é apenas «ajudada» a completar o trabalho); em *Um Crime na Exposição* há uma mulher que assassina. Só mais tarde me dei conta desse «pormenor». Tratei de corrigi-lo com *Longe de Manaus* e com *O Colecionador de Erva*).

— Ao escolher uma dupla de investigadores integrados numa instituição investe de verosimilhança as suas histórias. Mas não há uma certa contradição entre essa verosimilhança e o papel preponderante da imaginação? Ou até do próprio ritmo...?

Nunca quis escrever policial puro e duro. Pessoalmente, o crime não me interessa — para nada — do ponto de vista sociológico ou político. O policial francês moderno, sobretudo, é muito politizado, tal como o espanhol. A mim o crime não me interessa — só como resíduo de um enigma, uma espécie de chave para criar personagens, aproveitar o modelo do próprio romance policial clássico dos anos cinquenta (Chandler, Ross MacDonald, por exemplo). Portanto, eu tinha de procurar uma dose de verosimilhança,

---

<sup>\*\*</sup> Esta entrevista foi realizada no dia 21 de setembro de 2013, já depois de concluída a dissertação, o que explica a quase ausência de referências à mesma no corpo do trabalho.

Gostaria de deixar aqui as minhas palavras de agradecimento a Francisco José Viegas, pela sua solicitude, pela prontidão com que respondeu ao meu pedido tardio e pela disponibilidade para ajudar no que fosse necessário. E, acima de tudo, agradeço a sua simpatia, a sua generosidade e a sua resposta calorosa, lamentando que um encontro há muito agendado não tivesse tido lugar devido a compromissos profissionais que me levaram, na corrente da diáspora, para longe de Portugal.

que é conferida pela “instituição PJ”. Jaime Ramos (e Filipe Castanheira, quase sempre me esqueço dele) é mais credível por ser inspetor da PJ. O que me fascina é a hipótese de criar situações imaginárias com personagens reais, e situações reais com personagens imaginárias. Mas procuro sempre *brincar com a realidade*. Não me interessa o “romance de imaginação”, tal como me desagradam as utopias, a insistência portuguesa na “sensibilidade”, no “afeto”, no “amor”. Os meus personagens favoritos são “duros” que escondem as suas emoções. Em *Um Céu Demasiado Azul* Jaime Ramos diz que tem de ser forte como um homem que tem de ser forte; não se trata de machismo nenhum (longe disso, acho que Ramos é um feminista à sua maneira, também escondida), mas do reconhecimento de que a “sensibilidade” e o predomínio da “paixão” podem ser doenças fatais, e de que o verdadeiro amor nunca se escreve entre aspas, e por isso não se pode mencionar.

O que assusta muito as pessoas é que um romance policial não seja “seco” e “escorreito”. Detesto isso. Aliás, isso não existe. Não é possível esse tipo de “utopia do romance seco”, quase como uma suspensão da imaginação e do delírio das personagens. Os meus mestres, nessa área, são John Le Carré e Norman Mailer, o de *Os Duros Não Dançam* (*Tough Guys Don't Dance*). Às vezes parece que estamos a ler poesia nos romances de Le Carré — mas não é: trata-se apenas de um grande desenhador de personagens e de ambientes, os dois elementos centrais do romance. A partir de Chandler, sobretudo de *A Dama do Lago* (*The Lady in the Lake*) e *O Imenso Adeus* (*The Long Goodbye*), e de Ross MacDonald não é possível um romance policial de acordo com as “Twenty Rules for Writing Detective Stories”, de S.S. Van Dine, puramente cerebral.

Por outro lado, a contaminação de géneros é definitiva na literatura. É impossível e, até, muito reacionário, prescrever o que pode e não pode ser “o romance policial”. De certa maneira, eu acho que todo o romance é policial, na medida em que as principais categorias do romance policial são a morte, a busca, a investigação, o enigma, o medo, a culpa, a expiação — elementos de toda a literatura e, mais, de toda a narrativa humana em geral.

Sei que, a certa altura, os meus personagens têm “discurso interior”; que aparecem descrições de paisagens; que há elementos “não policiais” como dominantes. Mas a vida não tem um sentido apenas, nem uma direção única, um discurso único. Somos todos estilhaços, fragmentos, dúvidas.

**— Nos seus romances há sempre imensas fotografias. Até que ponto elas são importantes na construção das histórias?**

Porque a fotografia suspende a realidade e depois a amplia. No trabalho de escrita e de conceção dos romances, sim, sirvo-me bastante de fotografias. De tudo: o que os personagens viram, como eles foram vistos, como são as suas casas, como são vigiados por um “olho invisível” que acaba por ser Ramos (ou Isaltino). Cada capítulo é escrito sempre com base em fotografias — e, já agora, com música inteiramente diferente, de capítulo para capítulo e de personagem para personagem.

— *Longe de Manaus*, como outros romances, parece ser [é], entre muitas outras coisas, uma indagação sobre a *identidade portuguesa*, considerando até os vários espaços que os seus romances convocam. Concorde com esta leitura? Acha que é possível definir essa identidade?

Concordo em absoluto. *A identidade portuguesa é sobretudo diáspora*. E estar longe. Os portugueses fazem coisas maravilhosas quando estão longe de Portugal. Portugal, aliás, é a maldição dos portugueses, a sua prisão, o seu limite. Sempre quisemos sair de Portugal e regressar episodicamente. Se há povo que interpreta o papel de *judeu errante* é o português, ou por necessidade absoluta ou por gosto e desespero.

— O Porto e o Norte têm um lugar cativo nos seus romances. Porquê?

Sou do Norte. O Norte tem uma geografia riquíssima, uma paisagem intocada mais extensa, uma variedade mais emblemática. E Lisboa é a cidade do romance tradicional português – o dos professores, o dos jornalistas, o da “realidade urbana”, o da literatura de hoje, o das “noites longas”, o da bandidagem, o do fado, o dessas coisas todas, muito tradicionais, conservadoras e institucionais. Em Lisboa teria de me confrontar com o cenário de escritores de que gosto (Cardoso Pires) e de muitos de que não gosto. Por outro lado, sempre me fascinou o Porto como um território burguês, onde os segredos são mais cultivados, onde a vida dupla é mais saborosa para um ficcionista. Acredito muito nas virtudes ficcionais da nossa burguesia, dos nossos velhos “cavalheiros da indústria”. Gosto muito (literariamente) dessa hipocrisia cheia de regras, conveniências, pudores falsos, exibicionismo, sexo às escondidas, espírito provinciano, burguês, retórico.

— *O Mar em Casablanca* parece ser o *long goodbye* de Jaime Ramos. E se tivermos em conta o último romance, *O Colecionador de Erva*, este adeus parece cada vez mais próximo... Qual o seu papel neste último romance?

Jaime Ramos está prestes a reformar-se. Não sei se aguentará mais dois romances ou três. Ele maneja os seus operacionais como se conhecesse as histórias de antemão. Em *O Mar em Casablanca* antecipei um quadro da minha própria vida, inclusive (o AVC...). Está cansado das histórias de uma vida inteira. No novo romance, que sairá no próximo ano, *Lágrimas de Macau*, talvez haja uma surpresa porque se trata de um confronto entre Jaime Ramos e o seu passado inteiro, uma questão de honra que o levará até ao Oriente. Eu dependo muito dele. E todos os outros personagens que podem substituí-lo (Olívia, Isaltino, Corsário) dependem igualmente dele.

— Se bem que há um grande investimento na construção das personagens femininas (e a Helena e Daniela de *Longe de Manaus* são notáveis personagens), quer os detetives, quer as personagens

***biografadas* tinham sido sempre masculinas até aqui. Como lhe surgiu a ideia de uma detetive mulher?**

Porque *a história das mulheres em Portugal* mudou muito. Tenho um fascínio muito grande pelo poder das mulheres hoje em dia, pelas suas possibilidades, pela sua imaginação, pela sua maldade e até pela sua capacidade de se libertarem e viverem independentes. Jaime Ramos gosta de Rosa por isso: porque ela é uma mulher independente. E gosta de Olívia por ser uma mulher independente, que até bateu no ex-marido... O que se fez de mais criativo na literatura dos últimos tempos veio das mulheres: Zadie Smith, Dana Spiotta, Patrícia Melo, Jennifer Eagan, Ali Smith, J.K. Rowling (até ela, até ela...), Elvira Vigna. Não em Portugal, infelizmente, mas há de chegar. Agustina Bessa-Luís é a mais extraordinária retratista de Portugal desde Camilo e Eça. Os homens estão cansados. Gastos pelo poder e pela usura do poder. São muito previsíveis.

**— Francisco José Viegas é sobretudo conhecido como romancista. Mas, para além dos trabalhos na área do jornalismo, escreve também poesia, tendo igualmente experimentado o teatro com *O Segundo Marinheiro*. Além disso, criou a figura (heterónimo? alter-ego?) de António Sousa Homem. Como se articulam todas estas vertentes?**

Não sei. Escrevo porque é essa a minha profissão. Mas também porque é a maior tentação. Há escritores tentados pelo cinema, pela música, pelo teatro... Eu gosto de “romance policial”, de reportagem e de poesia. A etiqueta “romance policial” perseguiu-me durante muito tempo como uma espécie de humilhação: não era literatura, propriamente dita, daquela que tratava do destino do género humano e das convulsões da existência. Digo isto com ironia, claro; porque essas coisas são as únicas que me interessam — isso e Portugal. Felizmente, o Prémio APE para *Longe de Manaus* veio salvar-me, digamos. Fui sempre uma espécie de intruso, de extraterritorial.

António Sousa Homem não é um alter-ego nem um pseudónimo. É mesmo outra pessoa. Talvez eu gostasse de ser como ele. Talvez eu pense como ele. Talvez eu ache que precisamos de gente a pensar como ele. Aliás, acho-o muito mais genuíno do que a mim mesmo.